هذا العدد

كان المفروض أن يصدر هذا العدد في أول الشهر الماضي، ولكن تأخر اتحاد كتاب المغرب في موافاتنا بالمادّة المتفق عليها، هو السبب في تأخّر صدور العدد. وقد كنا ننتظر وصول المناقشات التي جرت في « ملتقى الرواية العربية الجديدة »، وطال انتظارنا، ثم قررنا أن نخرج العدد خالياً من المناقشات التي نرجو أن ندرجها في العدد القادم.

ونحن إذ نخصص صفحات هذا العدد كلّها لهذا الملتقى الذي نظّمه اتحاد كتاب المغرب، فلأن هذه الندوة تسجل فعلاً وثبةً كبيرة في المؤتمرات الأدبية، من حيث التنظيم وحسّ المسؤولية وتعمّق الموضوعات.

وبالرغم من أن غياب عدد كبير من المدعوين قد حال دون أن يستكمل الملتقى الطابع التمثيليّ الشامل الذي كنا نطمح إليه، فإن الدراسات والشهادات التي قُدِّمت فيه تمتاز بالجدّية والعمق، كما أنها تمثل طموحاً جديداً لخلق مستوى نقدي ودراسي ما زال انتاجنا الأدبي الحديث يفتقده.

« الآداب »

د. محمد برادة

رواية عربية جديدة

أجدني في الحيرة ذاتها التي يستشعرها النقاد أمام نص روائي: من أين البداية؟ هل نعود إلى ذلك التراث القصصي الشفوي والمكتوب المرافق لرحلة الإنسان العربي منذ خطا على مدارج الحياة والمغامرة فرداً وقبيلة وعشيرة ثم أمة ومجتمعات؟ ومنذ خاض مغامرة الحب والتوحيد والحرب والحضارة ومجابهة الاستعمار ومعارك التحرير والتحرر؟ كيف نحدد البداية إذا كنا لا نعرف، بل، ولا نقدر أن نخمن النهاية كما هو الشأن في الرواية؟.

إذا كان لا بد من بداية « تعسفية » في كل كلام أو نص، كما يراه بعض النقاد، فإنني اود ان اعرض عليكم تصورات اتحاد كتاب المغرب لفكرة هذا الملتقى انطلاقاً من كلمة « الجديدة » التي تتضمن حكماً قيمياً لصالح الرواية العربية المعاصرة. والواقع أن إضافة صفة الجديدة، مجرَّد إشارة إلى التغيرات التي لحقَتْ الإشكاليات المطروحة على المجتمعات العربية خلال السنوات العشر الأخيرة وما كان لها من ظلال وتحويرات في مضامين وأشكال الرواية بل وفي جميع الأجناس الأدبية. وإلى حدود يونيو ١٩٦٧، كانت المجتمعات العربية، بنموّها المتفاوت، تبدو أشبه ما تكون، في مسيرتها، بالبطل التراجيدي اليوناني السائر نائماً في طريق محفوف بالمخاطر والانهيار، لكنه يؤمل في انبثاق (Deux ex-Machina) يحميه من المفاجآت الموجعة. على أن النصوص الروائيّة العربية المستشعرة للفجيعة وأعاصيرها كثيرة تتراوح من الوصف التّفصيلي للإنسان العربي في إطار فضائي- زمني تطبعه علائق القهر والحرمان والاستغلال، إلى التساؤل الساخر المتشكك في هدير الكلمات وبريق الشعارات.

رحلة طويلة على قصرها، تلك التي قطعتها الرواية العربية ما بَيْن صوت المويلحي الناطق باسم أعلبية قَلقَة على اختلاط طرائق العيش وتَعلُّق الخاصة بمحاكاة النمط الأوربي. وبين شخصيات نجيب محفوظ. وحنا مينة ويوسف إدريس وغائب طعمة فرمان، وهي ترتجف في قبضة المدينة الكبيرة وتبحث عبثاً عن صفاء قيم وتقاليد رَحَلتْ أو كادتْ، لتخلفها مقاييس ومواضعات هجينة متداخلة كتداخل البِنيات الاقتصادية والاجتماعية الفاقدة لمحور حركتها ونُموِّها.

لكن فجيعة يونيو ١٩٦٧ جاءت لتُعمِّد بالدم ميلاد المجتمع- البطل الإشكالي، أي لتُعمد زمن الرواية العربية، لا كملحمة تَستوعبُ الصعود البورجوازي، كما في الغرب، بل كصيغة مفتوحة على كل الأشكال تُلاحق مشاهد السقوط المفجع وانهيار الوضوحات ويقينياتِها والهوياتِ وأشلاءَها والأزمنة المتداخلة المكتَسِبَة لمعانيها في تخصيص الفضاءات.. هكذا يفتح بطل الرواية العربية بكارة الجِدَّة بولوج عنق الزجاجة مفتح العينيْن، مُتحدياً الصمت ومُبادئاً بالفضح والكلام والتساؤل عما وراء قِشرة الواقع. لا يُرادُ التجديد فيكون، وإنما يكون التغيُّر في البنيات والعلائق والوعي وأنماط السلوك والعيش، فَتَتجدَّد الرؤيات وتشكيلها لتندرج في دوامة الصراع والمراهنة على التاريخ والحياة.

ولمن يعترض بأن الجديد لا يعني دوماً الأفضل، نقول بأن عمق المسألة لا يكمن في المفاضلة بل في السعي إلى فهم هذا الجديد وتمثله كجزء من شرطنا التاريخي والاجتماعي نَعبر من خلاله إلى الأفضل الماثل وراء الفعل المستمر ووراء تجاوز الماضي.

وكنتيجة لهذه المفاضلة المغلوطة بين القديم والجديد، ولاعتبار الماضي ملجأً يُتَّكأ عليه لحماية الأَصالة وإثبات التَفوُّق، فإن النقد

العربي الحديث شغل نفسه، خلال حقبة لا بأس بها، بالبحث عن جذور للرواية في التراث العربي لاثبات أن هذا الجديد قديم، وللإلحاح على ضرورة العودة إلى السِّيَر والحكايات والمقامات والقصص الشعبية لاستلهامها واستيحائها، وبذلك «نُحطم الخرافة التي تزعم القصور في العقلية العربية» على حد تعبير أحد أولئك النقاد[1]. وهذه الإشكالية الجانبية قد اضاعت الكثير من الورق والمداد، وحادث بالرواية العربية الحديثة عن السبيل الموصل إلى إقامة حوارٍ مُخصب مع ذلك التراث القصصي، لا عن طريق اعتباره منجماً يكشف عن سبقنا، ولكن بالنظر إليه في تاريخيته ومحدوديته من جهة، وفيما يشتمل عليه من عناصر تركيبية وبنائية لها امتدادات في التطورات القصصية والروائية اللاّحقة، وصالحة لأن تكون عنصراً حوارياً بالمعنى العميق داخل الرواية العربية الحديثة، أيْ وسيلة لإبراز الفروق اللغوية والفنية من خلال التضمين والتّعتيم والإضاءة، اعتباراً بأن أخذ التراث على العاشق هو في جوهره مجابهة الحاضر للماضي في جميع المجالات بوساطة المحاورة النَّقديَّة. والرواية كنوع تعبيري حديث العمر، أقدر على استيعاب كل الأجناس الأدبية وسَلْكها في حواريات تظهر تصارع اللغات والبُنى الخيالية وجدلية الفضاءات والأزمنة.

ومهما اختلفت التأويلات، فإن الرواية العربية الحديثة جاءت قريبة في أشكالها ومضامينها من الرواية الأوروبية، لأن الفلسفة الاقتصادية والاجتماعية الموجّهة للنهضة العربية تدُور في فلك الصورة العامّة للمجتمعات الغربية رغم استحالة تحقيق النتائج نفسها. من ثمّ فإن الثقافة، وبخاصة في فترة الاستعمار، قد مهَّدت لقيام رؤيات إستتيقية وأدبية تمتح من منابع متباينة تتقاطع فيها التصورات المثالية بالمفاهيم المادية والجدلية.. ولكن تبلور الأدب لا يمكن أن يتم استناداً إلى اختبار إرادوي او انتقائي، لأنه جزء متفاعلٍ مع البنيات العقلية والاقتصادية ومع اللغات الاجتماعية وتعدُّديّتها.. وكل ذلك نتاج للتاريخ بأبعاده المادية والنفسية، بمظاهره الملموسة ومساربه الخفيَّة. وهذه الحركة الكاسحة للأشياء والعلائق لا يستطيع الاحتماء بالتقاليد أن يُوقفها أو يَحدّ من سُرْعَتها. ولا يستطيع التذكير بالأصل أن يمنع التحول والتّناسخ والتلاقح وولادة الجديد.. من ثمَّ كان واقع المجتمعات العربية منذ مستهل القرن العشرين مسرحاً سريع الحركة، ومن ثمّ كانت الرواية العربية منذ ميلادها، مُفْتَتِنَةً بهذا الواقع المستجد تلاحقه لاهثةً لتسجله وتَصوغه في مواقف وشخصيات وأفعال وفضاءات وأزمنة تحاكي وتشخص وتصف وتسرد منتقلة من المدن الكبيرة والصغيرة إلى القرى والطبيعة، من منظور روائيين ثقافتهم لم تعد أحادية البُعد، وهم جزء في عملية التحديث والتبرجز وتغيير المجتمع. هؤلاء الروائيون، بانتماءاتهم الطبقية المعروفة، سرعان ما حققوا درجة من واقعية الرواية العربية ليس فقط عن طريق تقليد نظيرتها الأوروبية أو الروسية، ولا بتأثير التَّرجمة والاقتباس، وإنما أساساً لكونهم كانوا يتوفرون، شأنهم شأن الأنتلجنسيا العربية في العشرينات والثلاثينات، على إدراك للواقع، بمعناه الواسع، يقترب من مفهوم الفلسفة الأوروبية للواقع، أي إعطاء الأسبقية للتجربة الشخصية وتخصيص الظواهر والشخصيات والتقاطها في مظاهرها المتفردة وربط الفضاء بالزّمن.. من هذه الزاوية تكون واقعية الرواية العربية الحديثة (ونعني النماذج الجيدة والمكتوبة لغرض غير التسلية) لا تكتسب هذه الصفة لأنها تصف الحياة العصرية الطارئة أو الوافدة، وإنما تَسْتمِدُّ واقعيتها أساساً من الشكل الذي تُشيِّده لتأطير جزء من ذلك الواقع وتُضمنه رؤية من بين رؤيات أخرى ممكنة. ولو اعتمدنا على النماذج الجيدة وحدها، لوجدنا أن الرواية العربية في الأربعينات وبداية الخمسينات لم تكن روايات واقعيةً فوتوغرافية كما يُقال في حكمٍ مُبتسر، بل إن هذه الواقعية، رغم دورانها في فلك الواقعية الأوروبية، قد أنتجت، بسبب من تَماسِّها مع الواقع العربي الخاص، نماذج غنية الأشكال والمضامين تتعدَّى الفرد والطبقة، وتكسر وَهْم تطابق العالم المشخَّص والعالم الروائي المشخِّص..وهكذا تواجدت روايات تمتد من «هموم الشباب» لعبد الرحمن بدوي، و«المليم الأكبر» إلى «العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح»، ومن «الرغيف» إلى «المصابيح الزرق» «وبداية ونهاية».. وكلها روايات تثبت تعددية الواقع وتعددية الواقعية الشكلية، بالإضافة إلى أنها تخرج الكاتب والقارىء من نطاق الإحساسات الفردية وتسجيل الوعي بالزمن من خلال ذكريات شخصيّة إلى نطاق الوعي بالأشياء والعلائق والمحيط الاجتماعي.

إن الرواية، وهذا لغير صالحها، لا تستطيع أن تُسمع صوتَها بصوتها فقط، فهي دائماً، كجزء من منظومة ثقافية ومن حقل إيديولوجي، تصل إلى القراء عبر النّقد والتنظير وانعكاسات الإشكاليات الفكرية. وقد تخطت الرواية العربية الحديثة إشكالية البحث عن أصولها في التراث، لتَنْغَمر في إشكالية أخرى لا أقُول مغلوطة بل ناقصة. وأقصد بذلك إشكالية تنظير الرواية العربية على غرار ما حاوله جورج لوكاش. وهذا الطرح الناقص للإشكالية مصدره قبل كل شيء طبيعة علاقة النقد العربي بالنقد الأوروبي والماركسي، أي الطابع التجزيئي الذي يَسِمُ تَعَرُّفَنا ونقلنا لبعض المناهج والنظريات، ثم نوعية العلاقة التي تتولد عن ذلك بين الناقد والروائي فهيعلاقة مُتفوِّق مَستجلب للمصطلحات والنظريات بِمُتَنَفِّذٍ مُتدرب يفتقر إلى التقنية النَاجعة المتطورة. وفي كثير من الأحيان، يُنتج الروائي نماذج تَقْرأُ الواقعَ وتفهمه وتُشكِّلُهُ مباشرة فتأتي متنوعة مضيفة للواقع وللتحديدات الذهنية.

لذلك فإن مسألة تنظير الرواية، انطلاقاً من أطروحات لوكاش ضَيَّقتْ الأفق بَدَلاً من أن تُفسح أرجاءه، لأن النقد العربي لم يقرأ لوكاش قراءة كاملة أي في سياقه وتطوره وعلى ضوء الطرف المناقض له، أي من خلال المبدعين الذين كان يمثلهم

(1) فاروق خورشيد: في الرواية العربية - دار الشروق. ط. ٢ - سنة ١٩٧٥.

برتولد بريشت في خصومته الجدالية مع جورج لوكاش. فإذا كان لوكاش قد ميّز تمييزاً جيداً بين الواقعيين والطبيعيين، وبين الملحمة والرواية، فإن ربطه لمستقبل تطور الرواية بانتصار البروليتاريا وعودة المناخ القريب من المناخ الملحمي، أي توحُّد الرؤية والتحامها، يجعل هذا الاستنتاج بالنسبة للرواية اختزالاً مُنخـلاً يقفز على خاصيتها الجوهرية وهي الارتباط بالحاضر المتبدِّل، والاستمداد من التناقضات والصراعات ومن إمكانات التشكيل التي لا يمكن أن تُخَمَّنَ مُسبقاً. وهذا ما يجعل موقف بريشت على جانب كبير من الأهمية، لأنه يُضيء أمامنا آفاقاً جديدة من التفكير والممارسة.. إن بريشت عارض أن يتخذ نموذجاً له، الواقعيين الكبار مع تجاوز محدودية رؤيتهم التاريخية على نحو ما دعا إلى ذلك لوكاش.. كما رفض فصل التقنية عن التطور المجتمعي بدعوى أنها تُنتج أشكالاً متدهورة.. فالواقعية عند بريشت لا يمكن أن تفصل عن مجموع المظاهر الاجتماعية والسياسية والتكنولوجية وعن كل ما يعيشه الإنسان من مغامرات ونزوع إلى الاكتشاف.. فالواقع ممتد لا ينتهي عند حد، ومن ثم فإن الواقعية تعني أيضاً البحث عن أشكال جديدة أي عن كل ما يرافق حياة الناس.. إن هذا الموقف لا يعني رفض السعي الى صياغة نظريات للاجناس الادبية، فهذا جزء من الممارسة وقد تبلورت أسساً متينة لنظرية الرواية من حيث عناصر التركيب والمعمارية والرؤية. ولكن ما يطرحه بريشت أبعدُ من ذلك إنه يقول «إنني أعارض قيام نظرية تتمثل فقط في وصف أعمال الفن الموجودة أو في تأويلها، ومنها نستخلص توجيهات محض شكلية. لا بُدَّ من نظرية للأعمال الفنية التي تنتظر الإبداع»(٢).

وبالنسبة للرواية العربية الجديدة، فإن جزءاً كبيراً من إشكاليتها يرتبط بفهمها للواقع والواقعية وبطموحاتها النّظرية وترابطها مع التصور الإستتيقي والايديولوجي. إنني لا أعتقد أن النظرية الروائية مطروحه باستعجال على روائيينا ونقادنا، بل الأهم هو الوعي النظري والإنتاج المتمثل لإمكانات الرواية. ذلك أن الخط الفاصل بين الإيديولوجية (Ideologisme) والشكلانية، جد رفيع، وكل انسياق مع أحدهما يطمس ذلك الاستقلال الذاتي للرواية كشكل يُبَنْيِنُ معماراً مُقْتطعا من بنيات سوسيولوجية تخضع لقوانين وصراعات، فتغدو مجالاً لرؤية الذات والآخرين، وصياغة لمناهضة نَقدية تُعيد النظر فيما يبدو قارّاً مُتَبَنْيناً وراسخاً...

وأَظنّ أن عدداً من الروايات المنشورة بعد ١٩٦٧ جاءت تحمل معها مؤشرات التجاوز وتعميق الرؤية الواقعية من خلال أشكال جديدة مُركَّبة، تضرب في أعماق الذات الفردية والجماعية وتحقق التَّعرية اللاَّزمة عبر الفضح والاحتجاج وإبْراز إشكالية القوة الشعبية المحتبسة في زنازن الخوف والسلطوية والوصايات الأبوية.. وبذلك تتعدد المرايا لتُظهر هذا الواقع الفرد الذي يُرَادُ له الاستمرار والتكرار، تُظهره متعدداً متفجراً واعياً لقوانين اللُّعبة.. ومن ثم تتحول الرواية العربية الجديدة مرايا مخيفة وحافزة في الآن نفسه: مخيفة لمن يتوهمون أن الواقع ثابتٌ أو خاضع لحركة دائرية، وحافزة لِمَنْ يؤمنون بالتحول وبالفعل المبدع المغيّر.. ورغم الحصار النسبي المضروب على الرواية الجديدة، بهذا المعنى الذي أشرنا إليه، فإنها تظل مجال تحرر للمخيلة الفردية والجماعية، ترصد التاريخ السّاخن وترسم من الداخل التاريخ المتحيِّز للقُوّى العربية الرافضة للإحباطات والهزائم...

هذه الحيوية التي اكتسبتها الرواية العربية الجديدة، من خلال قدرتها على التطور ومواكبة التحولات وصياغة النقد الجذري لأنْسَاقِ الحياة وللسلطة وتشخيصاتها، هي التي دفعت اتحاد كتاب المغرب إلى المبادرة بتنظيم هذا الملتقى. إننا نطمح إلى أن يكون إسهاماً في جعل ممارسة كتابة الرواية ونقدها جزءاً من الوعي النّظري.. وكل ملتقى يتطارح، فيه الكتاب والنقاد قضاياهم وعلائقهم بالجمهور وبالمجتمع وبالتاريخ، لا يمكن أن يكون إلاّ إعادة نَظر إيجابية في الكتابة وقدرتها على التطور ومدى فاعليتها.

ونحن لا نزعم أننا حققنا جميع الشروط الكفيلة بإنجاح اللقاء، ولا نزعم أن المساهمين هنا هم الذين سيقدمون حلولاً لمشاكل الرواية العربية.. فقلة الوسائل والإمكانات لم تسمح باستدعاء الحد الأدنى من الروائيين والنقاد العرب، كما أن محدودية خبرتنا بتنظيم هذه اللقاءات، حالت دون توفير كل الشروط المادية والمعنوية. لكننا مع ذلك غامرنا معتمدين على مُساعدة الأصدقاء معتبرين أن مَنْ دعوناهم من خارج المغرب سيأتون في زيارة لأقاربهم وأصدقائهم متجسمين في سبيل ذلك التكاليف المادية، وأتعاب السفر. إلاّ أن ما يشفع لنا عندهم هو حرصنا على توطيد صلتهم بقراء متتبعين لإنتاجهم في هذا الجزء من الوطن العربي الذي نؤمن جميعاً بأن الدفاع عن حرية أدبائه وعن حرية نَشر كتاباتهم، قيمة جوهرية مشتركة بيننا، مهما كانت الخلافات العقائدية والمنطلقات الفنية، لأنها عنصر حيوي في بلورة الوعي المناهض للاستغلال والاستسلام واستبداد السلطة. وعسى أن يكون هذا اللقاء بداية للقاءات منتظمة تُسهم في تدعيم حركة النقد العربي المعاصر*.

محمد برادة

(٢) انظر كتاب برتولد بريشت: عن الواقعية (Sur la réalismie)، طبعة لارش. باريس ١٩٧٠.

(*) كان تمويل هذا الملتقى بجهود خاصة من اتحاد كتاب المغرب. وبتعاون مع من اقتنعوا بجدواه، بعيداً عن كل وصاية او استغلال سياسي. ونشير خاصة الى منظمة اليونسكو وشركة سوشبرس واتحاد ادباء العرب بواسطة ادباء العراق ومحامين واطباء ومجلة «الآداب» التي اشترت حقوق نشر مادة الملتقى.

نشأة الرواية العربية بين النقد والايديولوجية

بطرس حلاق

لا يختلف اثنان في أن الرواية العربية نشأت في العصر الحديث فناً مقتبساً من الغرب أو - متأثراً به تأثراً شديداً. وربما كان بوسع هذا الفن ان يأخذ منحى آخر لو قدر له اشخاص عكفوا على تطوير الاساليب القصصية العربية، (شأن المويلحي مثلاً) بدل ان يكتفوا بالاخذ من الغرب فقط. غير أن الظروف العامة والرجال هكذا قضوا فليكن. اذا كان هذا شأن الرواية فما شأن نقدها؟ الواقع انه قليلاً ما نظر الى النقد الذي واكب نشأة الرواية. لا شك ان هذا النقد هو أيضاً مقتبس، شأنه موضوعه. فالنهضة هي - كما يبدو - اولاً اقتباس. ولكن ما هو هذا الغرب الذي اقتبس منه هذا الفن؟ فالغرب ككل حضارة متعدد الوجوه، او عديد، كما يقال الآن. فأي من وجوهه اقتبس؟ علام يدل هذا الاختيار في بنية المجتمع الذي تبناه؟ فالنقد موقف ثقافي ويميل الى جوّ ثقافي عام.

هذه بعض من الاسئلة الرئيسية التي تطرح نفسها على من يطلع على ما واكب نشأة الرواية من نقد. اذ يرى ان جميع مؤرخي الرواية في عصر «النهضة» يبدؤون حديثهم عند مؤلف الطهطاوي «تخليص الابريز» فيعتبرونه مطلع الفن القصصي في الادب العربي الحديث ويحثون الخطى نحو نهاية القرن ملقين نظرة على المويلحي واخرى على علي مبارك وثالثة على جرجي زيدان ورابعة على الرواية الاجتماعية وخامسة على المترجمين والمقتبسين ويحطون الرحال عند «زينب» وكأن كل ما سبق لا يتعدى كونه مدخلاً لهذا الحدث الذي يأتي ثورة فلكية في عالم الادب، او «ثورة الادب» نفسه على حسب تعبير مؤلف «زينب» محمد حسين هيكل. ولكنهم لا يبررون حكمهم هذا وان فعلوا فبعبارات مبهمة لا تدخل في باب النقد الصارم وباضفاء هالة من القدسية على هذا العمل الادبي، تحول نقدهم الى ما يشبه الحفل الديني الخاشع، فكأننا امام ولادة عجائبية. هذه الصبغة المراسيمية تثير الشك والفضول في آن: الشك في بواعث هذا النقد وقيمته الفنية، والفضول في البحث عن مقوماته وعن مواقف المتبنين له الثقافية وعن مواقعهم في الجو الثقافي، او الفكري بوجه اشمل، السائد في المجتمع. ولا بد لنا، قبل ان نصل الى هذا فندرس «الموقف الادبي والايديولوجية» ان نتوقف عند «زينب» لنأخذها ببعض التحليل حتى يتضح لنا وجهها الفني.

أولاً: ما هي «زينب»؟

يسميها مؤلفها «مناظر واخلاق ريفية» ويدعوها في الاهداء وفي مقدمة لطبعات لا حقة[1] «رواية او قصة» دون ان ينفي التسمية الاولى. فهل السبب في هذا التأرجح بين التسميتين عدم ثقة المؤلف بفنية مؤلفه الروائية؟ ليس هذا بالمستبعد بالرغم من قول النقاد آنذاك وقول المؤلف من بعدهم بأنه لم يساوره الشك في الفتح الذي يفتحه مؤلفه الجديد في «الادب المصري» وان التسمية تعود لاسباب اجتماعية بحتة. وان كنا نفتقر الآن الى الوثائق التي تخولنا الحسم نهائياً في الموضوع فاننا نعتبر هذا التأرجح على الاقل رمزاً للتخلخل العميق الذي يعتور الرواية والذي لا تحوجنا البرهنة عليه الى أية وثائق سوى نص الرواية نفسه.

والخلل الاساسي فيها هو عدم التمحور. أو لنقل ازدواجية المحور: اولهما يحور بعض النص تاركاً بعضه الآخر جسماً غريباً في الرواية وثانيهما يحور النص باكمله مع المؤلف فتنتفي بذلك استقلالية النص. وفي كلا الحالتين يخرج النص عن كونه رواية فنية.

١) «المحور المكسور» او الذريعة:

زينب قصة فتاة حلوة وديعة تبادلت بعض النظرات والقبل مع حامد ولكنها أحبت ابراهيم الذي بادلها الحب وبطلبها حسن من اهلها فيزوجونه اياها. لا تقاوم بل تذوب حسرة فتقضي وفي يدها منديل ابراهيم وتكون وصيتها ان يرافقها هذا المنديل الى مثواها الاخير. ويختفي ابراهيم في اعماق السودان. ويبقى حامد في ضياعه.

زينب هي الشخصية الوحيدة التي تصلح مركزاً لعلاقات الرواية برمتها فلها وحدها علاقات مع كافة الشخصيات الرئيسية: حامد، حسن، ابراهيم فان اختفت اختفى حجر الزاوية وتداعت البنية. فلا

(١) راجع الصفحة ٢٥.

عجب ان تحمل القصة اسمها عنواناً. غير ان الواقع شيء آخر. فزينب لا تتوسط حقيقة الا قسماً من هذه العلاقات: هي وحسن/ هي وابراهيم وما يدور حولها من امور الريف. علاقتها مع الاول علاقة نفور على قرب، ومع الثاني علاقة حبّ على بعد وخلالها تقوم بين ابراهيم وحسن- دون علم من هذا الأخير- علاقة صداقة خارجية وتناقص داخلي في آن. هذا القسم لا يمتد على اكثر من ثلث الرواية. اما القسم الآخر فتحتله احداث حامد المثقف الذي يحاول ان يعشق الريف- وما علاقته الواهية بزينب الا رمز لذلك- لكنه يعيش اسير علاقاته البورجوازية وثقافته المستحدثة فيعشق هذا الريف من خلالها. من خلال نفسه- وما ولعه بالطبيعة الاّ صورة لذلك اذ انها مرآة تعكس له نفسه- ويضيع هو بين هذه التناقضات ثم يختفي واما ما يربطه بزينب فلا يتعدى لقاء وقبلة مختلسة عصر ذات يوم تبعث فيه احياناً بعض الخيالات (بضم الخاء).

وقد يفصل القسمان دون ان يحدث ذلك خللاً كبيراً في بنيتها «انها بشكلان عالمين منقطعين: فمن جهة عالم الريف وقصة الحب المستحيل فيه ويتمحور حول زينب. ومن جهة اخرى عالم الفتى البورجوازي المثقف بكل تناقضاته ويتمحور حول حامد. والعلاقة الواهية بين زينب وحامد هي نقطة التماس بين المحورين او- ان شئنا- لكأن المحور عينه ينكسر في نقطة فيمحور في جزئه الاول عالم زينب وفي جزئه الثاني عالم حامد. وهما عالمان يتماسان ولا يتداخلان الا قليلا. فيبدو المحور الوحيد الذي يؤلف بين هذا القسم من المحور وذاك. وبين هذه الاحداث وتلك. «أشياء» أخرى لا تدخل حقيقة في بنية أي من العالمين. فكأن المحورين ذريعة يتوسلها المؤلف لخلق أُطر يملؤها هو باشيائه انطلاقاً من حامد.

٢) المحور الحقيقي أو الرومانسية:

يملأ الراوي- ومن خلاله المؤلف- جوانب الرواية بأسرها. كل شيء يدل عليه. كل جملة او فقرة تكاد تكون كوة يطل منها على القارىء. نكتفي هنا بقفاية اثره في السرد والوصف ورسم الشخصيات. وحسبنا هذا للبرهنة عما نريد.

السرد:

ففي السرد كثيراً ما نرى الراوي يتوقف عن الوصف او الحوار- وكأنه يخرج من الرواية- ليدلي بآراء وتأملات شخصية يلقيها الى القارىء في غفلة عن الشخصيات واحداث الرواية. ففي الفصل الاول. فيما يصف لنا الصبايا تتنافس في العمل في الحقول في الليالي المقمرة. يتوقف فجأة ليتأمل:

«حتى هذه الطوائف الفقيرة احوج الناس الى التعاون تعمل المنافسة في نفوسهم وتسوقهم بذلك للجد والعمل ولكنها الطبيعة تريد ان تستعبد الانسان وتستغله لتزيد الكون حركة وسيراً فتعمى على الفرد وتسحره عن نفسه وتدفعه لاتمام غرضها. فالواحد مهما عمل ومهما جاهدت المدينة لاظهار شخصه مسخر للجماعة يخدمها غير شاعر لخير الجميع. اليس من همه ان يغير نواياه» ص ١٨.

انه حديث مباشر للقارىء لا علاقة له بتطور الشخصيات او احداث الرواية التي تبدو في غنى كامل عنه. انما يؤسس حركة اساسية في الرواية هي اقحام الراوي نفسه فيها ليحورها من الداخل. وهذا الحديث المقحم كثيراً ما يرد في زينب: احياناً يمتد على عدة جمل أو اكثر من فقرة او صفحة. واحياناً يأتي جملة عابرة كتلميحة في معرض الحديث عن والد حامد الى آراء سبنسر في التربية او كما في هذه الجملة العابرة في وصف حامد: وطالت به الآمال التي تجيء الى رؤوس الشباب في أول شبابهم// وراح في احلام...» (ص ٤٦).

انها لحظات يلقي فيها الراوي عبء الرواية ليعبر عن نفسه فكراً او عاطفة بشكل مباشر. فينقطع اذا السرد على مستوى الرواية ويبدأ السرد على مستوى آخر هو مستوى الراوي نفسه مقحماً نفسه في الرواية على غير مبرر فني.

الوصف:

في الوصف يظهر اقحام من نوع آخر لا يتخلل السرد ليقطعه، بل يسيطر على السرد نفسه سيطرة شبه كاملة. ويتمثل في الذاتية في الوصف. وصف المشاهد وخاصة وصف الطبيعة فاذا استثنينا بعض المشاهد التي تبدو مستقلة عن الراوي لتؤلف عالماً متكاملاً في ذاته كمشهد بعض الرواتب مثلاً[٢]. تبدو كافة المشاهد الأخرى المتعلقة بالريف وبالحياة فيه او بالشخصيات. وكأنها انعكاس لذاتية الراوي. ويطالعنا هذا الأمر منذ مطلع الفصل الأول:

«فكانتا (زينب واختها) تذهبان هما والعمال تحت جنح الليل الامين وينامون في الغيط تكلؤهم السماء حتى منتصف الليل.. في هاته الليالي الساهرة. هاته الليالي البديعة يموج في جوها نسيم الصيف البليل... تقوم جماعة الفلاحين فيعتاضون بها عما يناله المسترفون من اسفارهم الى اجمل بقاع الارض. وعن دثرهم الناعمة يستعيضون القمر الساهر يكلأهم بحراستهم. وفي جوف الظلمة الصامت الامين يرسلون لآمالهم وامانيهم ويحمل هواؤها الحلو اغانيهم على جناحه ويملأ بها ما بين السموات والارض. (ص ١٧ - ١٨).

فاذا اعتبرنا بعض الصفات (الليل الامين- الليالي البديعة- نسيم بليل- قمر ساهر- جوف الظلمة الصامت الامين- هواؤها الحلو..) وبعض الصور التشخيصية (تكلأهم السماء- القمر يكلأهم بحراسته. يحمل الهواء... على جناحه..) لبدا لنا هذا الاسلوب محملاً بالانفعالية وهدفه التأكيد على المتكلم وحالاته النفسية اولا[٣] والمتكلم هنا هو الراوي. وتتفاقم هذه الانفعالية حتى لتغطي ليس فقط على الطبيعة بل على اشخاص الرواية انفسهم. اذ لا نرى لهم اية عاطفة شخصية. الراوي يعيرهم عواطفه وانفعالاته الخاصة. فمن الذي يساوي بين الفلاحين في فقرهم والاغنياء في بذخهم بل يميز الاولين عن الآخرين في هذا المشهد المثبت اعلاه (يقوم جماعة الفلاحين فيعتاضون بها (بالليالي الساهرة) عما يناله المترفون من اسفارهم الى اجمل بقاع الارض وعن دثرهم الناعمة يستعيضون القمر الساهر يكلؤهم بحراسته)؟

أليس هو الراوي؟ هل تركهم يتكلمون؟- لا. هو الذي يتكلم بدلاً منهم. على مستوى الشكل الروائي. ولو فعل أكانوا يتكلمون هكذا؟ وان فعلوا هذا احياناً اما كانوا تكلموا أيضاً في الوقت نفسه عن الآمهم وشقائهم وامراضهم وعبوديتهم؟ ولكن ليس لهم أن يبلغوا عالم الكلمة المستقلة. فالراوي يتكلم بدلاً منهم ويحملهم عواطفه. لا وجود لهم خارج كلمته. انهم ذريعة لها. هذه الانفعالية في المعنى الكامل كما

---

(٢) ص ١٥ - ١٧. راجع ايضا: ص ٨٣ - ٨٧ **البحث عن عروس** ص ١٢٢ - ١٢٣ طلب العروس من أهلها. ص ٣٢١ وصول الطبيب الى القرية ووقوفه عند العمدة..

(٣) فالتأكيد على القارىء هو تأكيد على الراوي فالاثنان متلازمان. (راجع ما يقوله) والتأكيد على الراوي أو الـ «انا» هو تأكيد على الوظيفة الانفعالية كما يقول ياكسون الأنف الذكر.

يعرفها ياكبسون: تحور النص حول المتكلم وظيفتها التأكيد على ذاتية المتكلم فلا يكون الكلام - في درجات متفاوتة - الا ذريعة لها. والانفعالية هنا تتحكم في النص. اذ يتكرر هذا الاسلوب عدة مرات احياناً في كل قسم من الفصل الواحد. ولا شك ان هذه الذاتية المهيمنة على الوصف جعلت من الوصف وخاصة وصف الطبيعة مرآة تعكس الراوي، ومن الشخصيات ظلالاً له.

الشخصيات:

من خلالها يستمر اقتحام الراوي لروايته. نقتصر على الاهم منها أي زينب وحامد: اما زينب فهي الحب في ارض مصر. جمالها ما هو الا صورة لجماله، احلامها عنه ما هي الا صورة لما يبعثه في النفس. نفس الراوي احلام. سعادتها القليلة به، وعذابها المميت بفقدانه. ما هما الا تعبير عن رؤية الراوي الى الحب في المجتمع المصري: ريف رائع يموت الحب فيه ويميت - دون ان ندري ما السبب - الحب الرائع المميت. هذه هي زينب لا نرى من شخصيتها اية جوانب أخرى. انها آحادية الجانب، تختفي كل جوانبها لتفسح المجال لهذا الجانب الوحيد، كي يبرز الراوي من خلاله كما أشرنا. والحقيقة انه قدر لهذا الحب ان يكون مميتاً لكي يتفق والنموذج الاوروبي للجو الرومانسي الذي اسست عليه الرواية. والذي يتجلى أكثر ما يتجلى في شخصية حامد. نموذج البطل الرومانسي.

يبدو حامد وكأنه الشخصية الاكثر تكاملاً في القصة لان ملامحه متعددة، غنية ومعمقة نسبياً. فهو ليس مجرد عاطفة حب واحساس بالطبيعة او مجرد ناقد اجتماعي او ثائر على التقاليد الاجتماعية. انه مجمل هذه المواقف. غير ان هذه المواقف تجتمع فيه دونما انسجام ودون ان ترتكز على محور داخلي. انها، على المستوى الروائي. شخصية متقلقلة غير مركزية داخلياً. فليس لها روائياً «أنا» توحدها. انها في الواقع مجموعة جوانب لا يوحد بينها الا مرجع خارجي هو الراوي، الذي بفعله هذا يقتحم روايته مرة أخرى اقتحاماً يقلص فيها الجوهر الروائي ايما تقليص.

(٣) ص ١٥ - ١٧. راجع ايضاً: ص ٨٣ - ٨٧ البحث عن عروس ص ١٢٢ - ١٢٣ طلب العروس من أهلها. ص ٣٢١ وصول الطبيب الى القرية وتوقفه عند العمدة...

هذا المرجع الخارجي يوجه شخصية حامد في مختلف الميادين، منها ما يبدو مباشرة ومنها ما لا يبدو الا بتوسل نموذج ذهني. اما ما يبدو مباشرة فهو الميدان الانفعالي ويعبر عنه الاحساس بالطبيعة على اكمل وجه. فحامد لا يختلف مطلقاً في اسلوب تعلقه بالطبيعة عن الراوي عندما يصف الطبيعة في اماكن من الرواية لا تدخل فيها شخصية حامد. فما الفرق مثلاً بين تذكر حامد للطبيعة (ص ٣٥) ووصف الراوي لها (ص ١٨). انهما يضفيان عليها الصفات نفسها وتبعث فيهما الشعور نفسه. فالراوي ينحل حامد عواطفه واحساسه وحتى اسلوب تعبيره.

واما ما لا يبدو الا مداورة فهو تلك الجوانب التي تقترب من المواقف الفكرية ولا يوحد بينها الا انها مستوحاة من نموذج واحد هو البطل الرومانسي. فها حامد يتأمل في ما وراء الطبيعة عن معنى الوجود وعظمته (ص ١٧٤ - ١٧٦) وفي الحب وعلاقته بالموسيقى (ص ١٧٧ - ١٧٨) ثم يتأمل في التقاليد وخاصة المتعلقة بالزواج منها، (ص ١٩٥ - ١٩٨). وفي هذا كله لا ينعتق مطلقاً من نفسه. انه لا يراها الا من خلال نفسه وتأثره بها. انه يضفي ذاته عليها كلها: فالقمر «ناحل» مسكون «بعشاق مغرمين» مثله والموسيقى «جوى العاشق» «اباه، وشكواه. والحب تعاسة لان المجتمع يحول بين المحب ووصله. وفي هذا كله لا نرى اي اثر حقيقي للريف المصري. للمجتمع المصري. للعقلية المصرية وثقافتها وتعاملها مع امور الدنيا. هو البطل الرومانسي لا يرى الا نفسه. وهو البطل الرومانسي الاوروبي يزرع في ارض مصر ولا يخرج منها ويترعرع.

وتتضح معالم هذا النموذج في ثورة حامد المطلقة الذهنية التي لا تمت الى الواقع بصلة. انه يثور على مجتمع لا يسمح له بتحقيق حبه. ولكن لا نرى في الرواية من يحول دون ذلك فعلاً. ان كان يحب زينب فلماذا لا يصل إليها وهو في مثل هذا المركز؟ وان كان يحب عزيزة فما السبب في عدم تجرئه على البوح ثم عدم ابداء اية محاولة جادة لاسترجاعها؟.. الا ما أراده الراوي من اضفاء مسحة مأسوية عليه. لا يكون البطل رومانسياً بدونها.

وتتم معالم هذا النموذج في مغامرة البطل ومأساته الاخيرة ونهايته الغريبة. تستفحل المأساة فيه - وما اسهل حلها! فيلجأ الى الحلول المأساوية والغريبة في أرض مصر رغم محاولة الراوي ان يجد لها شكلاً خارجياً يتفق والمجتمع المصري، الالتجاء الى الشيخ مسعود ودروشته (ص ٢٥٨) ثم الهرب الى غير رجعة. في هذا الموقف النهائي تجتمع كافة عناصر شخصية البطل الرومانسي: التأمل الماورائي والثورة المطلقة، الحب المعذب دونما سبب، الانشغال الدائم بالنفس والنهاية المأسوية التي لا تزيد البطل الا احساساً بنفسه (لا يرى الشيخ مسعود الا ليكلمه عنها ولا يكتب لاهله رسائله الاخيرة الا لينظر اليها من جديد).

حامد هذا، صورة عن البطل الرومانسي. انه زميل رينه بطل لامارتين (٤) وصنو جان جاك روسو في بعض مواقفه وتأملاته. ولكن بينما تأتي صورة هذا البطل متكاملة في جو الرواية العام، في الادب الاوروبي، لا نرى أي تكامل في شخصية حامد او اي ارتباط حقيقي لها مع جو الرواية العام، اذ لا وجود لمثل هذه القيم وهذا السلوك في داخلها. انها لا تدخل في جو الرواية (وفي المجتمع المصري على مستوى آخر) الا عبر ثقافة المؤلف التي منها يستقي هذا النموذج الروائي.

والحقيقة انه اذا كانت مواقف حامد الفكرية لا ترتبط مع الرواية الا عن طريق ثقافة الراوي او المؤلف فان الموقف الانفعالي كذلك هو في الحقيقة جزء من هذه الثقافة. فرؤيا حامد للطبيعة هي في الواقع رؤيا كل بطل رومانسي: انها الاندماج بالطبيعة كلياً وتحليلها عواطف النفس. اذ ان شخصية حامد باكملها لا ترتبط بالرواية الا عبر ثقافة المؤلف. المؤلف، انه المقتحم الدائم لروايته حتى في شخصياتها الرئيسية.

فالراوي اذا يقتحم روايته في السرد كما في الوصف كما في رسم الشخصيات. ولعل هذا وحده يبرر استعماله الكثير لصيغة المتكلم وان احتال احياناً على هذا المتكلم فلم يأت به بصيغة «أنا» بل بصيغ اخرى تحيل الى الـ «انا» في نهايتها. فهو يكثر مثلاً من استعمال ضمير الجمع المتكلم. وهل يحيل هذا الا الى الراوي والقارىء. هذا القارىء الذي لا يستدعيه الا وجود الراوي فهو رهن به واستعماله لصيغة المخاطب المفرد اكثر ولكن هذا الضمير في الحقيقة لا يحيل الا الى «انا». انه مرآة يعكس هذا الـ «انا».

بهذا كله يتضح لنا ان المحور الحقيقي الذي يمحور الرواية باجمعها ويلملم شتاتها واجزاءها المتباعدة لا يوجد في داخلها فهو ليس شخصية ولا حركة معينة.

انه المؤلف نفسه الذي يملؤها بذاتيته. وهذا ما اتفق النقاد العرب على تسميته بالرومانسية. وهذه الكلمة على ما فيها من غموض وتقريب، وسوف نعود اليها في دراسات أخرى، توضح المرجع الاساسي لهذا الاسلوب، اعني تيار الرومنتيكية. فهل هذا هو الاكتمال الفني الذي حدا بالنقاد الى اعتبار زينب طليعة الرواية الفنية؟

(٤) يتفق في هذا الحكم كافة الدراسات عن الرواية التي وسعنا الاطلاع عليها.

ثانياً: الموقف الادبي والايديولوجية.

١) موقف النقاد:

«زينب» هي إذا الرواية التي يعتبرها النقاد بالاجماع- أو يكاد- باكورة الرواية العربية الفنية. فما هي المعايير التي ارتكزوا اليها لاصدار مثل هذا الحكم؟

الواقع اني لم اقع عند أي من هؤلاء النقاد على أي معيار فني دقيق او شبهه[٥]. فهم اما ان يطلقوا الحكم جزافاً ويؤكدوا على نقض ما سبق معتبرين زينب المنعطف الاساسي بل نقطة الانقطاع التي خلق، بدءاً منها، تيار جديد في فن الرواية. فكل شيء يؤرخ انطلاقاً منها. ما قبلها وما بعدها على السواء. فيأتي حكمهم اشبه ما يكون بفعل ايمان او قبول مسلمة رياضية، لا تبرهن ولا يستقيم البناء بدونها.

واما ان يعتمدوا في حكمهم، على معايير لا علاقة لها بفنية الرواية. وليكن كتاب طه بدر «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ١٨٧٠ - ١٩٣٨» مثالاً على ذلك. فهو يقسم روايات تلك الفترة الى عدة اصناف: الرواية التعليمية، رواية ما بين التعليم والتسلية والترفيه ومنها الرواية التاريخية، رواية التسلية والترفيه واخيراً الرواية الفنية. ففي المطلق لا نرى اي تناقض بين هذه الاصناف: لماذا لا تكون الرواية التاريخية او رواية التسلية مثلاً فنية؟ ولماذا لا تكون الرواية الفنية للتعليم؟ وهل قصدت بعض الروايات الفنية التي يذكرها (محمود تيمور مثلاً) الا الى التعليم، وذلك باعتراف المؤلف نفسه؟ بل نحن نرى التناقض كله في اسس هذه المعايير التي اعتمدها في التصنيف. فالتسمية «رواية تعليمية، او رواية تسلية» تشير الى قصد المؤلف بينما التسمية «رواية فنية» تشير إلى بناء العمل الروائي نفسه. فالناقد ينتقل من صعيد الى آخر مما يجعل ميزانه النقدي متخلخلاً كل التخلخل.

اما في الواقع فلا نرى أي تبرير فني لتصنيفه. فما الذي دفعه الى اعتبار روايات سعيد البستاني ومحمود خيرت للتسلية ورواية «جهاد المحبين» لجرجي زيدان او بعض روايات فرح انطون للتعليم والتسلية في آن بينما يضعها ناقد آخر، هو محمد يوسف نجم[٦] في صنف واحد هو الرواية الاجتماعية؟ الحقيقة اننا لا نرى المعيار الذي اعتمده المؤلف.

واذا اعتبرنا المعايير الجزئية التي يستعملها في كل من اصنافه فانا نرى بعضها يتسم بالفنية وبعضها الآخر وربما كان الغالب - لا علاقة له بها. فهل التأثر بالادب الشعبي وبالروايات الغربية (حديثه عن العقدة في رواية التسلية) او اعتماد شخصيات غير مصرية وتحميل الكاتب الشخصيات الخيرة والشريرة على السواء بعض افكاره وعواطفه (حديثه عن رسم الشخصيات في الرواية نفسها) او السرد التقريري والاقلال من الحوار (في حديثه عن السرد في الرواية نفسها) يخرج الرواية عن الفنية لا سيما عندما نلمح هذه الظواهر نفسها في الرواية التي ينعم عليها بلقب «فنية».

ونبلغ في حديثه عن الرواية الفنية فصلاً عنوانه «طبيعة الرواية الفنية وعوامل ظهورها» فاذا به يتكلم عن المعايير بصورة نظرية بالاعتماد الى امثلة مستقاة من الادب العربي. وعندما يبدأ بالحديث عن الرواية العربية يغادر المستوى الفني ليتحدث عن «عوامل ظهور الرواية الاجتماعية». وعبثاً نحاول في فصله عن «زينب» ان نبحث عن معايير فنية. فهو يرى في حامد وزينب انعكاساً لشخصية المؤلف. وهذا ما كان قد نعاه على مؤلفي رواية التسلية ويؤكد على منابع الرواية: حب المؤلف لمصر والتأثر بالرواية الغربية. وهذان امران يتكرران كثيراً على لسان الناقد في حديثه عن الرواية الفنية. والعنصر الأول لا علاقة له بما يسمى النزول الى الواقع. اذ ان كثيرا من الروايات التي صنفها الناقد في غير باب- منها بعض روايات محمود خيرت وسعيد البستاني- اقرب الى الواقع من زينب. ولا نرى حقيقة العنصر الاساسي الذي يدفعه الى تكريس زينب الرواية الاولى.

ان فقدان المعيار الفني الخالص في حكم النقاد - فقداناً «كلياً او جزئياً- والتأكيد على عنصرين لا يدخلان في باب الفن - وهما حب الراوي لمصر وتأثره بالرواية الغربية[٧]- قد يفتحان امامنا بعض الآفاق ويخولانا ان نتساءل بكل مشروعية أكان هذا النقد فنياً ام عقائدياً؟ وفي المستوى الفني لهذه الروايات ما يدعم هذا التساؤل.

٢) الموقف الفني:

قلنا ان السمة الرئيسية في «زينب» انما هي الرومانسية وقد برهنا كيف تجلت هذه الرومانسية في بنية الرواية اقتحاماً مستمراً للراوي في بنية روايته. لا شيء فيها يتمتع باستقلالية ناجزة: لا الطبيعة، اذ انها اولاً ذريعة «للتعبير عن احساس خاص، او لنقل غنائية فردية، ولا الريف اذ انه غالباً ما يرى- الا في بعض المقاطع القليلة- من خلال الطبيعة والاحساس بها او من خلال نظرية ذهنية- استحالة الحب فيه-، ولا الشخصيات اذ انها باهتة مجردة (الشخصيات الثانوية) او هي ظلٌّ للمؤلف في نظريته (زينب) او في نموذجه المستقي من الخارج (حامد. البطل الرومانسي). فما الاحداث والشخصيات والحركة الا ذريعة لغنائية المؤلف. فما هو الجديد الذي اضافته هذه الرواية على المستوى الفني. الى الرواية العربية اذا ما قورنت بروايات اخرى سبقتها مثل روايات جرجي زيدان التاريخية او «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي او روايات من امثال «عذراء دنشواي» لمحمود طاهر حقي. و «الفتى الريفي». لمحمود خيرت. و «جهاد المحبين» لجرجي زيدان. و «قلب امرأة» للبيبة هاشم، و «حواء الجديدة» لنقولا حداد. «وسمو الامير» لسعيد البستاني وغيرها... او روايات جبران خليل جبران «الاجنحة المتكسرة»؟ لن نتطرق الى الروايات المترجمة او المقتبسة لانها لا تدخل في باب الابداع الروائي الشخصي.

لا شك ان هناك فروقات بين هذه الروايات.- او ما اطلعنا عليه منها- وبين زينب. كما انها تختلف فيما بينها. لكن هذه الفروقات - اللهم اذا استثنينا «حديث عيسى بن هشام» - لا تبلغ حد القطيعة النوعية التي تجعل من زينب بدءاً لتاريخ جديد. فلا تمتاز زينب قطعاً لا باستقلالية عالم الرواية ولا ببناء الشخصيات ولا بتكامل مختلف العناصر ولا بالعقدة والحركية. هناك تفاوت احياناً لا انقطاع. والحقيقة انا لا نستثني من هذا الوصف حتى «حديث عيسى بن هشام». فهو

(٥) اذكر بعض النقاد: يحي حقي في «فجر القصة المصرية»، ثم هيكل نفسه في «ثورة الأدب» وطه بدر في «تطور الرواية العربية» ومن أتى بعده ونقل عنه مثل جورج سالم.. وغيرهم.

(٦) في كتابه «تاريخ القصة في الادب العربي الحديث ١٨٧٠ - ١٩١٤».

(٧) على ما يتنبه هذين العنصرين اكد رواد القصة القصيرة وكافة المتمين في العشرينات وخاصة اصحاب «المدرسة الحديثة».

طبعاً يختلف عن باقي الروايات. اذ انه ينحو نحواً خاصاً باستيحائه اساليب معروفة في الادب العربي بينما تستوحي هذه الروايات نموذجاً غربياً قد بلغ القمة عن طريق الترجمة او الاطلاع المباشر. ولكني اتساءل: هل حضور المؤلف في «حديث عيسى بن هشام» هو اشد بكثير من حضوره في «زينب»؟ الحقيقة انى لا استطيع مطلقاً ان اجزم بالايجاب. بل اميل الى العكس. ويبدو لي ان اختلاف المصدر المستوحى منه هو الفرق الحقيقي بين الروايتين - غير ان هذا الاختلاف يتعدى المستوى الفني - اذ ان المصدر لا اعتبار له في منظور فني - الى المستوى العقائدي: يجب ان تنطبق على الرواية المعايير الاوروبية. واكثر النقاد عبروا عن هذا الموقف العقائدي برد «حديث عيسى بن هشام» الى عالم المقامة، ببيان سريع. وكأن هذا كاف للحكم المبرم عليها.

واذا اعتبرنا روايات زيدان التاريخية - وقد تبز «زينب» في احكام البنية وفي الحركة والوصف - فنرى ان الفارق الاساسي بينها وبين زينب هو في الموضوع.

الاولى تحيل الى التاريخ العربي والاسلامي. وان كان هذا التاريخ يطابق تاريخ مصر القديم احياناً، والثانية تتخذ من مصر الحديثة موضوعاً لها. ولكن التأكيد على الموضوع ايضاً موقف عقائدي.

واما معظم باقي الروايات المذكورة فتتفق مع زينب في مصدر الاستيحاء وفي الموضوع، دون ان تكون بينها قطيعة فنية. بل نؤكد ان بعضاً منها - «الفتى الريفي» مثلاً - اشد تصويراً للواقع من زينب. والواقعية معيار اساسي للرواية عند نقادنا[8]. اذا هناك عامل آخر يدخل في التقويم ولا علاقة له بالمستوى الفني.

فلا شك اذا بعد هذه المقارنة السريعة - والتي يجب ان نعود اليها للتعمق في دراسات اخرى - ان المستوى الفني لم يكن الحاسم في تقويم الرواية. فما نلحظه من تفاوت فني احياناً لا يصل بزينب الى حدّ القطيعة وما نراه من تفاوت في الموقف الفكري هو الذي يظهر بجلاء كبير. فلا بد اذا ان تكريس «زينب» انطلق من موقف ايديولوجي.

٣) الموقف العقائدي:

نرى ان المميز الحقيقي لزينب امران يعودان الى واحد هما الشعور بالمصرية والصفة الرومانسية. وهما الامران اللذان يذكرهما طه بدر بطريقة اخرى: اذ يقول: «ان المنابع التي نبع منها هذا العمل يمكن تلخيصها في منبعين: اما المنبع الاول فيمثل في احساس هيكل بالواقع المصري وعلاقته به وهو يكشف في تعلقه بهذا الواقع عن محبة شديدة لكل ما هو مصري وتعلق به... واما المنبع الثاني فيتعلق بتأثره بالثقافة الغربية عامة، والفرنسية منها بصورة خاصة... وكان اكثر تعلقاً بالرومانسيين لما تحفل به اعمالهم من سيطرة النزعة الذاتية وتمرد على المجتمع وتعلق بالطبيعة وبالشرق الغامض الساحر[9]».

اما الشعور بالمصرية فيكتشفه النقاد عادة في اهتمام هيكل بالريف المصري وفي اتخاذ هذا الريف مسرحاً لمعظم احداث روايته. لكن هذا القول يبدو واهياً اذ ان اكثر الروايات السابقة اتخذت الريف مسرحاً لها او تحدثت عن مشاكله بصدق اكبر شأن «الفتى الريفي» و«عذراء دنشواي» التي تصف الواقع بموضوعية كبيرة بينما نرى الواقع في زينب - ما خلا بعض المشاهد - مبتسراً بل ذريعة لتغذية احساس الراوي. فالطبيعة رائعة الا ان الفلاح الذي يسقط ضحيّتها يتعذب ويموت وكأنه مسرور بعذابه. هذا الفلاح الذي يقاسي الامرين من الفقر والجهل والمرض والاستغلال والقمع على يد المستعمر واعوانه لا يبدو الا راضياً. او متارضاً من الحب وحده حتى الموت. ايسمح له وضعه ان يقضي الحب عليه؟ او ليس موجعاً انه ان عذبه فقدان الحبيب قتل حبه قبل ان يقتله واستعاض عنه بآخر او بالكدح لتأمين المعيشة؟

الواقع ان المهم في زينب ليس وصف الواقع الريفي بل التغني بطبيعة مصر بشيء من النزعة «القومية المصرية كما كان يقال عندئذ دون ان تحمل هذه العبارة معنى عدائياً تجاه القومية العربية التي لم تكن مصر قد اكتشفتها بعد». ولقد لفت المؤلف الانتباه الى هذا منذ الاهداء: «اليك يا مصر... اهدي هذه الرواية -.. ولمصر نفسي ووجودي».

وهذا ما اتى جديداً فعلاً بالنسبة للروايات الاخرى التي كانت تؤكد على ناحية اجتماعية شبه صرفة او أقله لا تبلغ هذا المبلغ من الشعور القومي الطافح. ولعل في هذا بعض سر تجاهلهم لجبران خليل جبران. فروايته «الاجنحة المتكسرة» طافحة بالشعور الفردي ولكنه تتغنى بطبيعة لبنان لا بطبيعة مصر وجمال مصر.

يبدو، اذاك، الاحساس بالمصرية وكأنه يحيل هو أيضاً على الاقل في شطر كبير من كيانه، الى القيم الغربية، وهنا يلتقي بالنموذج المقتبس من الغرب: البطل الرومانسي، المؤسس على الفردية والذاتية. فيكون اذاك الموقف العقائدي الذي تأسس عليه الموقف الادبي: اقتباس القيم الغربية الفردية.

قيم الغرب الفردية تحملها رواية زينب الى ارض مصر فيعتبرها النقاد - على المستوى الفني - الرواية الاولى. لا نشك ولا نظنهم كانوا يشكون ان الروايات الاخرى هي ايضاً تحمل قيما غربية فاكثرها مترجم وبعضها مقتبس وقليلها مؤلف على نمط غربي وان استقى مواضيعه من الواقع المحلي غير انهم اعتبروا «زينب» قفزة نوعية في الاقتباس، كما لو ان المحاولات الاولى لم تكن سوى نقل للمضمون (القصص المترجمة) او (المنقولة بتصرف) او لبعض الاسلوب، فاذا بزينب تنقل الاداة كاملة لتخلق نتاجاً محلياً مطابقاً الى حد كبير، نتاج هذه الآلة في بلاد المصدر. انها لا تنقل النتاج او بعض الآلة، بل تنقل الآلة نفسها، اداة الانتاج هذه هي «الثورة في الادب»، ان شئنا معارضة عنوان كتاب محمد حسين هيكل مؤلف «زينب» الشهير. الروائي العربي اصبح ندا للروائي الاوروبي، اذ تشابها في الجوهر. فكأن النقاد توجوا هيكل اول خبير محلي يضارع الخبير الاجنبي عندما نصبوا «زينب» الرواية الاولى.

ولا شك ان هذا يعكس موقفاً من الغرب وآخر من الواقع - الشعب - يتعدى المجال الادبي الى المجال الثقافي بشكل عام.

الموقف الثقافي:

الناقد - او الروائي - لا يرى من الغرب الا القيم الفردية ولا يرى صورته الفردية الا في قيم الغرب في مرآة الغرب، فهو لا يرى صورته في الشعب مطلقاً ولم ير في القيم الغربية الا صورة الفرد الثائر على المجتمع او - اقله - المنفصل عن المجتمع، عن الشعب. فهو والحالة هذه البؤرة الوحيدة التي ينطلق منها كل شيء. انه جزيرة في محيطه - يستمد قوته من الغرب ويعكسها على الشعب لتربيته، او لتوعيته - كما يقال - وفي الحقيقة لجعله صورة متقاربة من صورته الشخصية الفردية.

لهذا لم ير الناقد في الواقع منطلقاً لعمل فني مصباً له. لذا لم يهتم في حكمه الفني، ولا بالقارىء واحتياجاته وردود فعله. فالظروف

(٨) راجع كتاب طه بدر ص ١٩٢ - ١٩٣.
(٩) راجع كتاب طه بدر ص ٣٢٠ - ٣٢١.

الاجتماعية غائبة من حكمه، كما رأينا، واما القارىء فلا حديث عنه مطلقاً. وان حصل فللتعالي. طبعاً لا تقاس فنية الرواية بعدد قرائها ولكن التفات النقاد الى هذا الامر، او عدمه امر ذو بال. ولنذكر، على سبيل المثال ان زينب التي نشرت اول مرة عام ١٩١٤ ولم يعد نشرها الا بعد ١٥ سنة ١٩٢٩ قد قرىء منها عدد ضئيل من النسخ اذا ما قيست برواية مثل «عذراء دنشواي» التي شهدت كما يبدو اقبالاً شديداً. افلا يتطلب ذلك وقفة من الناقد؟

الحقيقة ان هذا الواقع هو بالنسبة للناقد ما يجب تكوينه او تشكيله (أي اعطاؤه الشكل المناسب) وتثقيفه، او بعبارة اخرى تجارية هو المستهلك الذي ينبغي تكيفه بالسلعة التي تسوق اليه. وهذا الموقف من الواقع - ومن الغرب - هو الذي دفع بكثير من روائيي العشرينات الى الصمت لانهم فقدو الامل في انجاز «رسالتهم». اذ ان الشعب في الواقع لم يتجاوب معهم. تعجبوا، نقموا على الجاهل الذي لا يعرف قدر النعمة ولاذو بالصمت، وباليأس. الى ان اتى بعدهم من شعر اكثر بالواقع وبالجمهور بعد ان اطلق من فرديته كما يقال وبالحقيقة بدء الموقف عقائدي جديد.

واذا اعتبرنا الادب رسالة - وهذه حقيقة مفروغ منها في عصر النهضة، تبدو لنا هذه الرسالة، من خلال الروائي والناقد، عملية القاء وفرض لا عملية حوار وتوليد على حدّ التعبير السقراطي. فرض للقيم الغربية عامة. او لما يتعاطف معه «هذا الرسول» من القيم الغربية، على واقع هو مادة للتشكيل.

ولكن هذا الرسول ليس فريداً من نوعه. انه عنصر من فئة اشمل هي فئة المثقفين واغلبهم مارس هذه «الرسالة» والمثقف ينحدر من فئة اجتماعية ذات امتيازات او يصب فيها وينتمي فيها طوعاً. هذه الفئة الاجتماعية مؤلفة عادة من قدامى الارستقراطيين - واغلبهم دخيل - ومن البورجوازيين الكبار او من متوسطي الحال.

وعليهم عادة - او اقله على بعض منهم - قامت السلطة تصمياً او تنفيذاً، منذ ايام محمد علي. ولا نعني هنا بالسلطة المدنية منها فقط بل كافة وجوهها وخاصة الفكري والاجتماعي منها. ولقد اثبتت بعض الدراسات القيمة. ان هذه السلطة التي بنت النهضة، بنت من نفسها بالفعل معبراً سلكته الحضارة الغربية للتغلغل في بنية المجتمع العربي ومؤسساته التقليدية القائمة عفوياً او قانونياً، بعقليته الخاصة ونظريته العامة الى مختلف الامور وقلبها رأساً على عقب واعادة تركيبها بما يتلاءم وهذه الحضارة الوافدة. وقامت السلطة - على مختلف مستوياتها - بترويض الشعب لفرض الوافد المعقلن عليه. والشعب اما راضخ واما ثائر واما بين بين متاكر. وتأتي نتائج هذه الدراسة لتوكد ان «الرسول» الادبي لم يتعد كونه هذا المعبر. فممارسته الفكرية تلتقي وممارسات السلطة على المستوى السياسي والاجتماعي وان كانت الرواية قد تطورت فيما بعد لتتفتّق في مجتمعها وبيئتها الطبيعيتين على يد بعض اعلامها، فانها في بعض وجوهها لا تزال تذكرنا بـ «زينب»: انها تقتبس من الغرب اداته لتنتج في ارض العرب النتاج نفسه الذي ينتج في الغرب. واما النقاد فاغلبهم أيضاً على ندرتهم يتخذون المسار نفسه.

واما الصبغة الرومانسية فيراها النقاد عادة في الغنائية الطافحة وفي تصرف حامد وخاصة في نهايته المأسوية. وقلما انتهزوا - او أشاروا - الى ان رمز «البطل الرومانسي» قد يكون هو الاساسي لانه يشمل هذه الغنائية وتلك النهاية المأساوية ويتعداها ليخلق «وهما» او هالة حول هذه الرواية ترتكز الى عالمين مجتمعين غاية في الاهمية هما النموذج الاوروبي المتقن - او الذي يبدو كذلك - والفردية - ويجب ان نعتبر هذين العاملين مجتمعين. اذ ان نقل النموذج الاوروبي ليس بالجديد في الرواية، كافة الروائيين نقلوه او اقتسوه او استوحوه. فهو ابداً حاضر في الرواية العربية الحديثة. والنقاد لا يجهلون ذلك بل يؤكدون عليه في كل مناسبة. قد يكون قد أتى هنا على شكل اكمل. غير ان الاهم من ذلك بكثير انه هنا تزيا بزي الرومانسية أي هذه النزعة الفردية، المغرقة في الفردية، حيث ينظر الفرد الى العالم المحيط به فيتغنى به او يثور عليه انطلاقاً من نفسه ومن قيمه الداخلية التي تصبح بالنسبة اليه المرجع الوحيد والزخم الوحيد، والحب الوحيد... العذاب الوحيد كذلك... ولا ادل على هذا من شخصية حامد. انه يعيش في عالمه الخاص ويضفي «انا» الفردية بكل تناقضاتها على كل ما حوله فلا يرى العالم الا من خلالها. ويتخذ من كل عامل وحتى مما يعذبه وسيلة لممارسة احساس فردي واحياناً نظرية اجتماعية لا ترقي الا الى التأكيد على الذات تجاه هذا المجتمع وبالتالي الى احساس خاص: «وسمح بعد ذلك لنفسه ان يقبلها مرة ومرة من غير أن يهزه احساس وهو يقول لنفسه: أليس طبيعياً ان يقبل شاب ابنة اعجبه جمالها»[١٠]؟ من يتحدى؟ ولماذا؟ اليست الذات دائماً الغاية القصوى؟ ولذلك لا نرى حامد يقيم اية علاقة حقيقية مع أي من شخصيات الرواية. كلهم عنده ذريعة، شأن زينب وهو يقبلها. حتى عزيزة لا نعتقد انه يلتقيها فعلاً. وحتى ثورته تبدو وكأنها ثورة ضد اشباح. انه حفيد «دون كيشوت». وهذا النموذج الاوروبي المبني على الفردية الذي يميز - الى جانب الاحساس بالمصرية - رواية زينب عن غيرها من الروايات والميزتان لا تجمعها بالفن علاقة مباشرة. انها اولاً موقف عقائدي بالمعنى الواسع. فما هي دلالاتها؟ انها يدلان على موقف ادبي يحيل الى موقف ثقافي

الموقف الادبي:

ان هاتين الميزتين تفضحان موقفاً ادبياً - لا نتوقف عنده كثيراً - طالما شكا منه قديماً اصحاب العلم في المغرب العربي والاندلس عندما

اصحاب العلم في المغرب العربي والاندلس عندما
كانوا يتهمون المشرقين بالاعراض عن نتاجهم العلمي، عنينا النزعة الاقليمية في الادب. وهي هنا بادية بوضوح في موقف بعض الادباء المصريين، كتاباً ونقاداً. فهم لا يعتبرون الا النتاج المصري، على أرض مصر وكأنما كل ما ينتج خارجها صدى لا غير. فنحن لا نرى فرقاً ذا بال بين «زينب» وبين رواية جبران خليل جبران «الاجنحة المتكسرة» فهي تشارك الاولى حتى في هاتين الميزتين الاساسيتين (اذا اعتبرنا الشعور باللبنانية مقابلاً للشعور بالمصرية)، ونشرت قبلها باكثر من عامين. ولم يكن جبران من المغمورين اذ بدأ يعرف منذ ١٩٠٨. فلم لم ينوه اليه؟ هذا تساؤل حول موقف الادب العربي: هل ينبغي ان يتحلى بنظرة قومية - او اقله علمية شاملة - ام ان يبقى اقليمياً فنخرج اذاك على الوحدة وعلى الشمولية في العلم[١١]؟

غير ان هاتين الميزتين تفضحان موقفاً ادبياً اخطر بكثير من هذه النظرة الاقليمية الضيقة. لا نشك ان للموقف الادبي صلة بالموقف العقائدي، تتوثق او تضعف من شخص لآخر وهي هنا تبدو وثيقة شديدة كما بيّنّا والسؤال الآن هو ما هو الموقف العقائدي الذي يتحكم بالموقف الادبي؟ او عن أي موقف عقائدي تنم هاتان الميزتان؟ لماذا هما وحدهما لاقتا هذا الهوى في نفوس النقاد فاجمعوا على تبوئة «زينب» المنصب الاول؟

---

(١٠) راجع الرواية صفحة ٣٤

(١١) الا يعادل هذا الموقف في منطقة على الصعيد الادبي موقف الرئيس السادات على الصعيد السياسي حالياً؟

الاحساس بالمصرية والنزعة الرومانسية عنصران يبدوان للوهلة الاولى مستقلين ولكنهما في الواقع يلتقيان في بؤرة واحدة يرتدان اليها. فالعنصر الاول ليس برأينا. عفوياً. ليس احساساً مصرياً صرفاً نابعاً من البيئة المصرية وتطوراتها الداخلية. لا نشك في ان الصراع الاجتماعي والسياسي الدائر منذ ثورة عرابي باشا كان لا يزال يعتمل في المجتمع المصري ويدفعه لمقاومة المستعمر. بل ان هذا الصراع قد احتدم في مطلع هذا القرن. مما ساعد على بلورة شعور عام بالانتاء الواحد. غير ان هذا الشعور كان يأخذ عادة، في الاوساط العامة خاصة. شكل الانتاء الديني واحياناً - وبنسبة أقل - شكل الانتاء الاجتماعي الواحد. بل ان الانتاء الديني كان يسيطر على شطر كبير من الخاصة (المثقفون، الموظفون...) فدعوة جمال الدين الافغاني مثلاً التي لاقت رواجاً كبيراً في نهاية القرن بين المثقفين لم تكن بعيدة أو غائبة عن الاذهان. اما هذا الشعور الحاد بالانتاء القومي المصري فيبدو متأثراً الى حد كبير بالثقافة الاوروبية وبالناحية الرومانسية منها بشكل خاص. وقد لا يكون ادل على هذا من الغنائية الفردية التي تسكن هذا الاحساس القومي. فهي لا تنطلق من المجتمع ومن القوم الذين بهم تقوم القومية، بل من الذات. من الفرد. حجر الاساس في الرومانسية الاوروبية. انها رومانسية غربية مسقطة على واقع مصري. فالنظرة الاساسية في زينب هي نظرة اي كاتب رومانسي اوروبي الى بلاده. رغم الفوارق الاساسية في القرائن الاجتماعية والسياسية والفكرية. ولعل ما يدعم هذا المذهب اعتراف مؤلف زينب في مقدمته لطبعة لاحقة، بأنه لا يكتشف الريف المصري - حيث يتجلى اكثر ما يتجلى هذا الاحساس القومي - من خلال الطبعة الاوروبية فرنسية كانت او سويسرية.

التاريخ والفن والدلالة في ثلاث روايات مصرية

محمود أمين العالم

- نجمة أغسطس: صنع الله ابرهيم
- وقائع حارة الزعفراني: جمال الغيطاني.
- مايحدث في مصر الآن: يوسف القعيد.

لماذا اخترت أن أتحدث عن هذه الروايات الثلاث؟.

إنها في الحقيقة تعبر عن ثلاث مراحل وثلاثة أبعاد من واقع تاريخي واحد هو واقع مصر من أواخر الستينات حتى اليوم. وهي تمثل ثلاث تجارب مختلفة في التعبير الفني عن هذا الواقع. وهي قد تختلف في دلالة رؤيتها النابعة من تعبيرها الفني هذا، ولكنها تكاد تتكامل في النهاية لتقدم رؤية متسقة يعبّر عنها جيل جديد من الأدباء المصريين، فضلاً عن أنها تشكل مرحلة جديدة في تطور الرواية العربية في مصر.

لهذا كله، رأيت أن هذه الروايات الثلاث تعد حقلاً صالحاً لدراسة العلاقة الحميمة بين التاريخ وأشكال التعبير الفني ودلالاته.

١ - نجمة أغسطس: قد يكون من المتعذر أن أقدم دراسة نقدية لهذه الرواية بعد تلك الدراسة البالغة الجدية والعمق التي قدمها د. بطرس الحلاق لهذه الرواية[1] على أني أتجاسر على هذا في إطار الدراسة المقارنة بين هذه الرواية والروايتين الأخريين، فضلاً عن أني قد اختلف مع د. الحلاق في تقييمه الأخير لهذه الرواية.

فماذا تقول نجمة أغسطس.. وكيف؟.

إنها في الحقيقة، أقرب إلى مظهر «الرواية - الريبورتاج» أو «الرواية - التسجيل» مما قد يثقل بنيتها الروائية ببعض التفاصيل التي قد تبدو في الظاهر زوائد غير ضرورية. على أن الغريب أن هذه الرواية لا تتمثل حقيقتها الفنية الخاصة إلا بهذه الزوائد نفسها.

إنها في الظاهر رحلة طولية يقوم بها «الأنا - الراوي» من القاهرة إلى منطقة السد العالي بأسوان، فمنطقة أبي سنبل جنوباً، ثم لا يلبث أن يعود منها إلى القاهرة. وهي رحلة تتم في **لحظة تاريخية محددة** هي المرحلة الثانية من بناء السد العالي.

على أنها في الحقيقة **رحلة عميقة** في الدلالات والقيم تشجب منهجاً معيناً في صناعة التاريخ على حساب حرية الإنسان، هذا المنهج الذي ساد وما زال يسود في حياتنا المعاصرة.

إنها لهذا رحلة في **التاريخ المعاش**، نستبصره ونعانيه في أبعاده وعناصره المختلفة، في زيفه وتناقضاته؛ ولكننا نستشف من ورائه وخلاله **ما ينبغي أن يكون**: المثال، النموذج، وهو مثال أو نموذج مجهض مقموع باستمرار، ولكنه برغم هذا يتحقق بالفعل الفردي الخلاّق على الأقل، وبالتضحية والاستشهاد والمعاناة باستمرار. وليست الرواية في ذاتها - كتعبير فني - إلا مساهمة في هذا الفعل الخلاق في وجه محاولات الاجهاض والقهر والعسف التاريخي.

«والأنا - الراوي» ليس مجرد شاهد عصر، وليس مجرد راصد للأحداث، بل هو واحد من المشاركين في معاناتها. ولهذا فالرحلة ليست **رحلة تعرف** فحسب بل **رحلة بحث عن خلاص** كذلك.

فمنذ بداية الرحلة نتعرف بشكل **سلوكي** بحت على حقيقة هذا «الأنا - الراوي» يدخل عليه عامل القطار **بسترته الصفراء**، **فينهض واقفاً**. وعندما يقول له العامل «لو عُزت حاجة اندهلي» يرد عليه «**حاضر يا افندم**» (ص ١٢) النهوض واقفاً وحاضر يا افندم ليست لعامل القطار، وإنما هي للسترة الصفراء التي تثير رد فعل شرطي، ذلك انها تشبه سترة السجان في السجون المصرية. والنهوض وحاضر يا افندم هما الرد الوحيد الواجب من السجين عندما يؤمر بشيء. إن «الأنا - الراوي» ما زال حبيس عملية «اصطياد الإنسان» التي تمارس ضد المسجونين السياسيين

في مصر لاستيعابهم وإهدار ذاتيتهم وإنسانيتهم.

إن «الأنا - الراوي» إذن في رحلة تحرير لإنسانيته، في رحلة تأكيد ذاتيته بعد خروجه من السجن. إنه شيوعي مصري يخرج من السجن إلى السد العالي الذي يبنيه النظام الناصري مع النظام السوفيتي. هل يستكمل حريته حقاً بهذه الرحلة... لا حريته وحده، بل هل يجد الحرية في هذا المشروع التاريخي التحويلي العظيم؟ ذلك هو **المفتاح الأول** تقدمه لنا الرواية **سلوكياً** منذ البداية. والرواية ستقدم لنا كل عناصرها بعد ذلك بشكل سلوكي كذلك.

لا تفسّر الأشياء، لا تؤولها، بل تعرضها من **خارجها**. على أن هذا التأويل يتحقق ويتفجر من هذا العرض السلوكي الخارجي بساندة أبعاد أخرى **عميقة غير خارجية** - كما سنعرض لذلك بالتفصيل -. على أننا منذ البداية نحس بهذه الرؤية الخارجية أو العرض السلوكي للأشياء وللناس. إنها **المسافة** بين «الأنا - الراوي» والأشياء - الناس. وهي مسافة فرضتها عملية اصطياد الانسان على العلاقة بين «الأنا - الراوي» والعالم أمامه وحوله. إن المسافة التي كانت بينه وبين الأشياء والآخرين عندما كان سجيناً ما تزال قائمة. ولهذا **فهو يرى** الأشياء والآخرين، **يبصرها**، **يرصدها** من بعيد ولكن.. خلال هذا تتفجر رؤى أخرى من داخله، من ذكرياته، من قراءاته. ويتحكم هذا النهج في الرواية كلها كأسلوب لتعبيرها، لتعبير الأنا - الراوي. فما أقل ما يبدي الراوي رأياً، ما أقل ما يتكلم، ما أقل ما يعلق، ما أقل ما يحكم أو يقيّم. إنه يبصر، يرصد سلوك الآخرين - الأشياء، ثم تتفجر في داخله الذكريات والأحلام، التي تتقاطع وتتواكب مع السلوك الخارجي للآخرين - الأشياء، ومن هذا التقاطع والتواكب، بين السرد الخارجي، والتعبير الغنائي، يتفجر الرأي، الحكم، والتقييم الذي يصوغ في النهاية الدلالة العامة للرواية.

على أننا ما زلنا معه في بداية رحلة القطار. وما زال وجدان «الصيد الانساني» يحرك سلوكه وعلاقاته مع الخارج في رحلته نحو تحرير ذاته.

ومنذ اللحظة الأولى كذلك يصبح **الجنس** معنى من معاني هذه الحرية أو البحث عنها. وسيرتفع الجنس مع ارتفاع الرحلة، ويبلغ قمته مع قمتها، ومع نهايتها سينتهي أو يشحب. فطوال الرحلة لا يفوت الأنا - الراوي فخذ امرأة أو شفة امرأة، أو محاولة لقاء مع امرأة أو ممارسة الجنس معها. وعند نهاية الرحلة يعرض عليه صديق أن يعرفه **بريجتا**، حديث الناس والصحافة، فلا يبدي رغبة في هذا «اني فقدت اهتمامي واني أريد أن أتمشى في الهواء الطلق» (ص ٣٨٠). ذلك أن نهاية الرحلة لم تكن ختاماً لرحلة بل كانت هبوطاً، اجهاضاً لأمل، لحلم. ولهذا تبدأ الرواية بترقيم في جزئها الأول من ١ إلى ٤ تعبيراً عن رحلة الصعود، وفي جزئها الثالث من ٤ إلى ١ ليس تعبيراً عن استكمال دائرة أو عن مجرد العودة إلى البداية - القاهرة، بل عن العدّ النزولي حقاً (لا النزولي بمعنى الاقتراب من تحقيق الهدف كما كان الشأن في السد العالي رفي أي مشروع كبير)، أي الاجهاض وفقدان الأمل. وبهذا تبدو نجمة أغسطس في نهاية الجزء الثالث شاحبة، هذه النجمة التي كانت تتألق طوال الأجزاء السابقة.

على أنه في البداية كذلك - ونحن ما زلنا في البداية - نستبصر أمرين سيكونان بُعْدين كذلك من أبعاد الرواية التي ستلاحقنا طوالها لا كواقع فحسب بل كدلالات وقيم ورموز.

البعد الأول.. هو «المساكن الشعبية بلونها الأصفر، الباهت وزواياها البارزة المتجاورة وزحام الغسيل في شرفاتها وأكوام القاذورات في أسفلها، وجاءت بعدها العشش» (ص ١٢) التي يراها مع بداية رحلة القطار.

هل رحلتنا إلى السد العالي ستكون رحلة تختفي معها اكوام القاذورات والعشش، مظاهر التخلف والفقر، أم سنلتقي بالقاذورات والعشش هناك كذلك؟ وتمضي بنا.. بالراوي، رحلة البحث والخلاص.

أما البعد الثاني فهو القطار نفسه. **فهو قطار حديث مكيّف** الهواء. إنها رحلة في آلة حديثة، توفر المسافات الجغرافية بسرعة رهيبة، تماماً كالآلات الحديثة التي سنلتقي بها في السد العالي والتي ستوفر لنا المسافات الحضارية، وتحقق لنا نقلة حاسمة وتغييراً عميقاً في حياتنا!؟. ولهذا لم تكن مجرد تفاصيل عارضة مسطحة أن يتحرك «الأنا - الراوي» إلى «التواليت» في القطار بعد أن أحس بثقل مفاجىء في معدته، ويتذكر «شقة مصر الجديدة الرطبة التي أقمت فيها عدة شهور... وكان حمامها معطوباً تماماً - تعجز مياهه عن إزالة الافرازات مها جرب السيفون. وكانت إفرازاتي تظل في مكانها ساعات طويلة تطالعني كلما احتجت إلى الحوض المجاور. ضغطت رافعة معدنية بجوار المقعد (في القطار) فانفصل قاعه وسالت المياه على جوانبه. واختفت إفرازاتي ثم عاد القاع بوضعه نظيفاً» (ص ١٥)

ما أكثر التفاصيل الصغيرة، المرهقة، المسئمة، المعقدة التي ستطالعنا طوال الرواية حول عمل الآلة في الإزالة، والحفر، والتغيير والتبديل وخلق الانفاق ودفق مياه النيل في اتجاه جديد. وهي جميعاً تفاصيل دالة.

وهكذا، بهذه العناصر الأولى التي نستطيع أن نلخصها في:

(١) السلطة الصائدة القامعة التي ما تزال تتنفس وتتربص في وجدان الأنا - الراوي.

(٢) العطش إلى الجنس تطلعاً إلى التحقق الذاتي والحرية.

(٣) التخلف والفقر متمثلاً في القاذورات والعشش.

(٤) القطار - الآلة الحديثة باعتبارها تجديداً وتطهيراً وتطويراً ودفعاً للحياة..

أقول بهذه العناصر الأولى تتسلح الرواية منذ البداية، منذ صفحاتها الأولى وهي تندفع في رحلتها إلى عالم الأمل - السد. على أن هذه الرحلة كما ذكرت من قبل، لن تكون رحلة خارجية

طولية فحسب، بل ستواكبها وتتقاطع معهاباستمرار رحلة إلى الماضي، الماضي العائلي، الماضي السجن، الماضي التعذيب واستشهاد المناضل الشيوعي شهدي عطية، الماضي ميكيل انجلو ومعاناته ضد القهر الايديولوجي ونضاله مع الصخر وفي الصخر من أجل الفعل الخلاق. وستكون هذه المواكبة وهذا التقاطع تفجيراً تأويلياً تقييمياً للرحلة الخارجية الطولية. وبهذا يتداخل مستويان من السرد، يختلفان في الظاهر التعبيري، ولكنهما يتضافران في تفجير الدلالات.

وطوال الرحلة، عبر الماضي - الحاضر، الخارج - العمق، الظاهر - الباطن، النظرة - التأويل، السلوك - التقييم، الواقع - الحلم، تتلاقى وتتفاقم وتتصادم العناصر الأربعة التي أبرزتها الرواية منذ البداية.

فالسلطة القامعة نجدها في كل مكان، تواصل تربصها وترصدها واصطيادها للإنسان (في الواقع أو في الحلم أو في الذكريات) **إما عن طريق القمع بالعنف:** العيون والأرجل التي تتابعك، رجل البوليس المتحكم، البوليس الحربي، مبنى المباحث، السجن، العصي الغليظة، التعذيب، استشهاد شهدي، اعتقال الاخوان المسلمين، العمل السخرة، تهجير النوبيين، حرس الجامعة، المحاكمة العسكرية، داوود، رمسيس، ستالين الخ.. الخ. وإما عن طريق القمع بالايديولوجية: المئذنة بجوار مبنى المباحث، «وأذابوا اللحم والعظام بالاحماض في دمشق ومن فوق مآذن القاهرة طالبوا بالدماء» (ص ١٠٤)، كهنة المعبد في مصر القديمة، صوت المكبرات في السجن تترنم بالجيل الصاعد، اساتذة القصر الذين قالوا لميكيل انجلو إن موضوعه **يجب** أن يكون اغريقياً عن أساطير اليونان (ص ٦٦) صحف القاهرة التي تخفي الحقائق وتزيفها (ص ١٢٣ - ١٢٧) الخ. الخ..

وفي مواجهة السلطة القامعة بالعنف أو بالايديولوجية، تقف **الآلة - الفعل، والآلة - التغيير والخلق، والآلة - الفكر الثوري المغيّر،** في يد الانسان العامل، والإنسان الفنان والانسان المناضل. «فجذب (العمّال) أحد جوانب الوعاء فانهالت الخرسانة في المكان الذي **ستُصنع فيه أرخص كهرباء** في العالم حتى تختفي الآلات اليدوية وتضاء مصر من أدناها إلى أقصاها **وتموت وحوش الليل**» (ص ٣٣٢ - ٣٣٣). «ويوم تحويل مجرى النيل كانوا **شعلة من الحماس** وشعروا بزهو الفخر لأن مصر قالت لا.. لدول لم تتعود أن تسمعها... أما عنده (ميكيل انجلو) كان العمل في الاسكتشات ومع النماذج هو التفكير أما الفعل فكان النحت **مباشرة بالضربة الحية** التي ينفذ بها الأزميل إلى أعماق الرخام **ويصعد في المادة الحية الدافئة**» (ص ٢٣٠) «وكان (شهدي) يكره **التشويه في الجسم الانساني ولو أتيح له لصنع مثل النحات أجساماً عملاقة تتفجر قوة وصحة وجمالاً** (ص ٢٣٧) «**الفعل هو الطريق إلى الحرية**» (ص ٢٣٧) «الفن أرفع تعبير عن الحرية» (ص ٢٣٨).

ومع الآلة - الفعل، الآلة - الإبداع يلتقي **الجنس،** بل يكادا أن يمتزجا. «وتوقفت الشاحنة وارتفع ظهرها فرفع السلم التلسكوب رأسه حتى ارتطم بسقف النفق وتأوهتْ فجأة وقد تصلّب جسدها» (ص ٣٢٨) «ويتدفق سيل قوته ورغبته وعاطفته في الشكل الذي يريده وتستجيب قطعة الصخر فتعطيه من أتونها الداخلي وسيولتها حتى يلتحم النحات بالصخر ويصبحان شيئاً واحداً بعد أن تبادلا العطاء مثلما يحدث لقضيب الحقن عندما يدور بسرعة حول نفسه ويكاد يشتعل هو والبلف من الحرارة» (ص ٢٣٠).

على أن الآلة - الفعل، كالآلة الإبداع، كالفعل الجنسي، لا بد أن يتحقق بالوعي بالمحبة والحنان، لا «**بالتعنيف والهرولة**» «ولا بد من الرفق فالمادة الغنية الدافئة تفقد توهجها أمام التعنيف والهرولة وتلتف الصخرة بنقاب حجري صلب يمكن تحطيمه بالعنف ولكن لا يمكن إرغامها على أن تعطي فهي تستسلم **للحنان** وتزداد إشعاعاً ولمعاناً. وتلمستْ أصابعي سطوح الجسد العاري وثناياه حتى حركتْ رأسَها في بطء وشعرتُ بشفتيها تلينان» (ص ٢٢٢).

إن كلمة **الحنان** هنا تعبّر برمزها عن أبعاد متنوعة تكاد تكون جوهر بل مفتاح الرؤية النقدية للرواية. إنها التعبير عن انسانية الإنسان أساس كل عمل خلاق، **إنها الرقة في الحب، والرهافة والحرية في العمل الفني، والديمقراطية في البناء الاجتماعي.**

على أن الجنس في الرواية وإن ارتفع في جزئها الثاني إلى هذا المستوى الرفيع من اللقاء بين الفعل الخلاق والفن الخلاق، ففي جزئها الأول - بحثاً عن الأمل - السد، وفي جزئها الثالث - هبوطاً عنه وإجهاضاً له، كان الجنس كذلك مجرد رغبات مسطحة من البحث عن المتعة العابرة والتسلية، كان هواجس وحدةٍ وبديل إحساسٍ بغربة واغتراب وخاصة عند هذه الشخصيات العاملة في السد أو الزائرة له في غير إدراك لحقيقته بل في محاولة لاستغلاله لمصالحها الخاصة ليس غير. وهنا يصبح الجنس - على خلاف معناه الخلاّق - شيئاً شاحباً مفتتاً بين الفعل الخلاق المقموع والسلطة القامعة. ولهذا يرفضه الأنا - الراوي في نهاية الرواية - لا يهتم بلقاء ريجتا - وهنا يتأكد كذلك بعد أساسي من أبعاد الرواية.

فبين الفعل الخلاق - بمعناه العام الجنسي والفني والاجتماعي - وبين السلطة القامعة صدام. فليست الآلة - في الرواية - توأم السلطة كما يقول د. الخلاق، بل تكاد الآلة أن تكون مقموعة كذلك بما يسود العمل نفسه من قمع. يسأل الأنا - الراوي مدير إدارة المركبات وهو من رجال الجيش «ما رأيك في سر النجاح الذي سجله العمل في السد حتى الآن؟ ويجيب على الفور: السر هو النظام والطاعة المبنيّان على الخوف». ثم يتراجع وقد أخذ الأنا - الراوي يتظاهر بتدوين أقواله ويقول: «لا داعي لكلمة

الخوف هذه. الأفضل أن تقول النظام والطاعة المبنيان على الاقتناع حتى لا يسيء أحد الفهم » (ص ٨٩).

وهكذا يتم الصدام بين السلطة وإبداعية العمل، يصطدم بناء السد بسد السلطة القامعة، مما يفقد بناء السد نتائجه ومعطياته الإنسانية. ليست القضية هي قضية الآلة المنتجة المبدعة، بل هي قضية السلطة التي تجهض انتاجية الآلة وإبداعيتها « **ذلك أن قوى التدمير تسير دائماً في أعقاب الخلق والإبداع** » (ص ٢٣٢).

ثم يأتي أخيراً البعد الرابع في ساحة السد، طالعنا بعض ملامحه مع الأنا - الراوي في بداية الرحلة، التخلف - القذارة - الفقر، وعندما ندخل ساحة السد حيث العمل المنتج الخلاق يتفاقم - يا للمفارقة! - هذا البعد يتسع ويتعمق بعناصر أخرى من فساد واستغلال وانتهازية. وما أكثر الظواهر والأمثلة « البرديس الذي لا يفرق بين معجون الحلاقة ومعجون الأسنان » (ص ١٨). الحشيش الذي يدخنه شابان (ص ٤١) عمال التراحيل الذين ينامون على الأرض، فضلات المجاري « التي تغطي المنزل خلفي » (ص ٤٥)، المياه المقطوعة، الذباب، الحشرات، العقارب، السرقة، الخرافات والأساطير والعادات المتخلفة السائدة، إصابة العمال بمرض مجهول وسقوط صرعى كثيرين منهم دون أن يثير هذا كبير اهتمام. « ولو انتقل إلى المهندسين وكبار الموظفين لقامت ثورة » (ص ١٧٦)، الشركة التي تشارك في بناء السد « ليستمر إعفاؤها من التأميم ولذلك تقوم ببناء فيللات فخمة لكبار رجال الحكومة بأسعار بخسة » (ص ٦٧)، متعهد الأنفار البدين في عربته الفخمة يرتدي جلباباً وبجواره امرأة بحجمه تكتسي جلباباً بلدياً وتغطي ساعديها حتى المرفقين بالأساور الذهبية (١١٥)، الطبيب ابن إحدى العائلات الاقطاعية الذي يعمل في المشروع مرغماً، المهندس المتأنق الذي تفوح منه رائحة الأولدسبايس، رئيس الاتحاد الاشتراكي الذي هو مقاول الأنفار (ص ٣٦٢)... الخ.. الخ..

نحن هنا في عالم السد، عالم البناء الجديد، نكتشف في داخله هذه العوالم المتخلفة، الفاسدة والانتهازية والاستغلالية، التي تقوم ببنائه! على أن هناك كذلك الكثير من المتحمسين والمخلصين. هناك العمال والمهندسون السوفييت الذين يعملون ويدرسون بل ويضحون بحياتهم من أجل المشروع. وهناك العمال والمهندسون المصريون الذين يستوعبون الخبرات الجديدة ويسهمون بجدارة وحماس وفاعلية في المشروع. وهناك الفلاحون الذين يتساءلون عن موعد وصول الكهرباء « وتخرج قرية كاملة من قراهم لتخرج سيارة من سيارات السد انغرزت في الرمال » (ص ١٤٩) وهناك « ذهني » المسجون السياسي السابق، والهارب من أمر اعتقال جديد ليواصل نضاله في الكونجو، بعد أن عجز عن النضال هنا « حيث الكل بيأخذوا أرباحاً، مبسوطين، وبيقولوا آمين » (ص ٣٢٦).

حقاً، إننا نجد هذه الصور المشرقة، ولكن الجوانب السلبية تتغلب على الصورة العامة. وفي ضوء هذا ينفجر سؤال عن مستقبل هذا العمل. هل سوف تحول الأرض التي سيتيحها السد العالي إلى ملكيات عامة أم ستباع لمن يستطيعون شراءها؟ لمن المستقبل بين هذه العناصر التي يموج بها السد العالي؟ المقاولون هم « حكام المستقبل » (ص ٣٦٢). لعلها لم تكن نبوءة في الرواية لما تم في مصر بعد وفاة عبد الناصر من قيام السلطة الساداتية سلطة المقاولين والطفيليين، فلقد استكمل صنع الله ابرهيم روايته بين عامي ٧٢ - ١٩٧٣. على أنها نبوءة البناء الداخلي للرواية.

هذا هو جوهر رواية نجمة أغسطس أو رؤيتها: عملية بناء خلاق تجهض معطياتها سلطة قامعة، تستفيد من الفعل - التغيير - الإبداع ولكنها تقهر إنسانية الانسان وبهذا تفقد الفعل إبداعيته - بأعداء الفعل والإبداع، بقوى التدمير تتربص بالفعل المبدع وتجهضه. بالقوى غير الاشتراكية تزعم بناء الاشتراكية. على أن السد العالي في الرواية ليس إلا رمزاً للفعل المبدع في التاريخ الذي تجهضه وتسعى لقمعه قوى القهر والتدمير. إنها رؤية انسانية عامة وإن اتخذت من السد العالي رمزاً لها.

وتعبر الرواية عن رؤيتها هذه بأسلوبين كما أشرنا من قبل: - أسلوب سردي خارجي وأسلوب عمقي غنائي يتخذ مادته من الأحلام والذكريات ومذكرات الفنان ميكيل انجلو. ويتداخل ويتقاطع ويتواكب الأسلوبان بما يجعل عناصر الأسلوب الثاني تأويلاً وتعميقاً بالمناقضة أو المقارنة أو التكذيب أو الموازاة أو الرفض لعناصر الأسلوب الأول. على أن الأسلوب الأول ليس مجرد سرد مسطح تجزيئي تشييئي كما يقول د. الحلاق تمهيداً لاستخلاصه بعد ذلك: « ان الشبه كبير بين هذه التقنية والأشكال الجديدة التي تبنتها الرواية الأوروبية أكثر من عشر سنين » ثم لقوله بعد ذلك تحديداً بـ « التشابه الصارخ بين تقنية الرواية في نجمة أغسطس وبينها عند ميشيل بوتور في « التحور » ». حقاً قد نجد بعض التشابه في السرد الخارجي بين نجمة أغسطس والتحوّر. ولكننا سنجد الفارق الصارخ كذلك. فلن نجد في نجمة أغسطس سيادة منطق النظرة والتناول الخارجي المسطح المجزأ الذي نجده في « التحور ». فالأسلوب الثاني الغنائي أو التفجيري في نجمة أغسطس يقاطع دائماً الأسلوب الأول ويعمق ويفجر دلالاته. وقد نجد في رواية « التحور » تداخلاً بين الحاضر والماضي بل والمستقبل. ولكن لا نجد فارقاً في لغة السرد سواء في الحاضر أو الماضي أو المستقبل. سنجد نفس اللغة الخارجية التجزيئية. وفضلاً عن ذلك فإن الأسلوب الأول للسرد في نجمة أغسطس ليس مجرد سرد مسطح تجزيئي كما هو الحال في « التحور » بل هو زاخر - بشكل غير مباشر بالدلالات المعمقة التي تعطي لهذا السرد نفسه بعداً ثانياً. وما أكثر الأمثلة. بل لعلي أشير إلى مثال ذكره د. الحلاق ليبرهن على تسطح وتجزيئية وآلية السرد في نجمة أغسطس. « سمعته يقول لسعيد إن البيجوم أغاخان تتصل به دائماً عندما تأتي إلى أسوان. وقال إنه يفكر في جمع المحاضرات التي يلقيها عن الاشتراكية على أعضاء الاتحاد

الاشتراكي ويتساءل د. الحلاق «ما العلاقة بين هذه العناصر؟ هل تترابط أكثر من ترابط حركات آلة؟».

والحقيقة أن العلاقة حميمة، إنها علاقة مناقضة تفجر السخرية بهذا الذي يتحدث على مستوى واحد عن البيجوم والاشتراكية! ويفضح بهذا حقيقة بعض الذين يبنون السد العالي. ولأضرب مثالاً ثانياً بهذه الجملة «اصطف طابور من سيارات التاكسي يرتدي سائقوها الجلاليب» (ص ١٠٧). ليست هذه الجملة مجرد سرد مسطح خارجي. ففيها المفارقة بين التاكسي والجلابية التي يرتديها السائقون. ولأضرب مثالاً ثالثاً «استوقفنا أحد رجال البوليس الحربي ثم تركنا نمر، وبرزت أمامنا مئذنة الجامع وتحتها جموع من البشر لا تحصى» (ص ٤٩). ليس في هذا مجرد وصف سردي مسطح، بل تتوالى الصورتان لتفجر دلالة تعبيرية واحدة تربط بين السلطة والمئذنة. مثال أخير هو هذان السائحان الفرنسيان اللذان يريان جملاً وينبهران به «والتفت رينيه على الفور واستعد بالكاميرا لتصوير المعجزة المصرية». ليس في هذا تعبير مسطح خارجي، بل هو تعبير يمتلىء بالدلالة الساخرة. وما أكثر الأمثلة على ذلك في الرواية كلها. حقاً، لست أنكر امتلاء الرواية كذلك بكثير من التعابير السردية المسطحة المجزأة التي تثير السأم في كثير من الأحيان، على أن هذا لا يفضي بنا إلى مقارنتها أو مطابقتها بالأسلوب السردي في رواية بوتور «التحور» فضلاً عن أنه من الخطأ - في تقديري - أن تفسر **بالآلة التي تشيء كل شيء** تأسيساً على أن نجمة أغسطس تتحدث - شأن «التحور» عن عالم ما بعد الآلة كما يقول د. الحلاق. إن التشيؤ في الأسلوب السردي عند بوتور صحيح، وإن كان تفسيره بمجتمع ما بعد الآلة تفسير ناقص، أما عند صنع الله ابرهيم فالتشيؤ ليس صفة أساسية لأسلوبية سرده، ولا يفسر بمجتمع ما قبل الآلة أو ما بعدها. فالملاحظ أن هذا الأسلوب السردي الخارجي عنده يغلب على القسم الأول والثالث، أما في القسم الثاني حيث يتفجر العمل - الآلة فيختفي تماماً هذا الأسلوب. ففي هذا القسم الثاني لا نجد ترقيماً بل نطالع قسماً كاملاً في جملة واحدة متصلة لاهثة منذ أول القسم حتى نهايته. هذا القسم هو انتقال من تراكم اللحظات والعناصر الخارجية في القسم الأول إلى مرحلة كيفية جديدة هي مرحلة التفجير، الفعل، التحقق. إنه الفعل الجنسي بين الأنا - الراوي وتانيا، وهو الفعل الفني الخلاق عند ميكيل انجلو، وهو الفعل المناضل المستشهد عند شهدي عطية، وهو تدفق مياه السد العالي. ولكنه فعل مأساوي كذلك لأنه فعل محاط بمحاذير، فعل يجهض بالسلطة القامعة، انتصار زاخر بالمعاناة والاستشهاد. ولهذا ينتقل السرد في هذا الجزء من الوصف الخارجي إلى التعبير التفجيري الغنائي الذي تتداخل وتتعانق فيه تداخلاً وتعانقاً عضوياً كافة عناصر الفعل بأبعاده المختلفة سواء كانت حلماً أو ذكريات أو واقعا في جملة واحدة متصلة يتألف منها هذا القسم. ولغة هذا القسم ليست لغة حلم، وهو لا يعبر عن حلم كما يقول د. بطرس. بل هو واقع متحقق متعدد الأبعاد يعبر عنه هذا الأسلوب السردي المتعدد الأبعاد المتداخلة. ولكنه كما ذكرت واقع انتصار مجهض، مُحاصر يلتقي فيه الإبداع بالقهر، الحب بالاستشهاد، التغيير بالتدمير. ولهذا يأتي الجزء الثالث وقد تجمعت فيه كل عناصر السلب. لقد اختفى الفعل باجهاضه اختفى الأسلوب التفجيري، ونعود إلى السرد الخارجي مرة أخرى تقاطعه ذكريات وأحلام الماضي لتفجر الدلالة السلبية للواقع المسرود، ولتبرز هذا الصدع القائم بين الفعل الخلاق وإنسانية الإنسان، بين السلطة والحرية، بين الكلمة والممارسة، ولا ينعكس انعكاساً رمزياً فحسب في هذا الصداع الذي يلازم الأنا - الراوي في القسم الأول والثالث، بل ينعكس كذلك انعكاساً تعبيرياً في أسلوب السرد ببعديه الخارجي والعمقي.

وهكذا تنتهي الرواية لتبدأ رسالتها. «ذهني» الهارب من أمر اعتقال يواصل رحلته إلى الكونغو. أما أنا - الراوي فيرفض دعوة «ذهني» لمصاحبته، ويسأله: ونعمل أين في الكونغو، فيرد عليه ذهني «نحارب» فيجيبه الانا - الراوي» لا يا عم.. أنا حاربت كفاية» [٣٢٦ - ٣٢٧]

إن الرواية في النهاية تعبير عن أزمة ذلك المثقف العربي الذي يفقد الأمل عجزا عن مواجهة هذا الصدع، هذا التناقض الناشب بين الكلمة والممارسة، بين السلطة وانسانية الانسان، بين الواقع والحلم. ولهذا تعبر الرواية عن هذا الصدع وهذا التناقض **تعبيراً ثنائياً استبعادياً يفتقد النسيج الجدلي المعقد المتصارع في أحداثها، وتبرز رؤية إطلاقية على مستوى التاريخ كله للعلاقة بين طرفين**، فهناك دائماً طرف قامع وطرف مقموع، وهناك دائماً سلطة وضحايا وشهداء لهذه السلطة، وهناك فعل وقهر للفعل، وهناك أمل وإجهاض للأمل. ومن هذين الطرفين الاستبعاديين تصوغ الرواية عناصرها ومواقفها وأسلوب سردها ذي البعدين [وخاصة في القسم الأول والثالث]. على أنه في منتصف الرواية في جزئها الثاني تتداخل العناصر ويتوحد الأسلوب وذلك عندما يتحقق الفعل وتتفجر المياه، مياه النهر، ومياه الانسان ومياه الابداع. ولكن سرعان ما تطفو مرة أخرى في الجزء الثالث والأخير هذه الثنائية الاستبعادية على نحو أكثر حدة، لتنتهي الرواية بعدَّها النزولي إلى فقدان الأمل والتخلّي. والرواية في دلالتها العامة وإن تكن تدين هذه الثنائية وترفضها، وتتطلع إلى الفعل الخلاق والخلاص بالحرية، فانها لا تتكشف في واقعها جدل الصراع الحي بين طرفي هذه الثنائية ولا تبرزه. ولهذا فهي تعبر عن رؤية أو أزمة هذا المثقف العربي السأمان المرهق اليائس الرافض، ولكنه كذلك.. الراغب عن الفعل.

ليست مأساتها إذن أزمة حداثة كما يقول د. الحلاق. وليست أزمة واقع ما بعد الآلة. فليست الالة في الرواية توأم السلطة - كما يقول كذلك - فالآلة في الرواية مصدر إبداع وإن كان هذا المصدر مجهضا بالسلطة القامعة. إنها تعبير عن أزمة الفصام بين الواقع والحلم، بين الإبداع والحرية، بين السلطة والديمقراطية، بين البناء وإنسانية الانسان في عالمنا العربي، وهي

تعبير كذلك عن أزمة المثقفين الذين لا يستبصرون بجدل الصراع بين هذه الأطراف ويعجزون عن المشاركة فيه.

ولهذا قد يكون من التعسف أن نتهم هذه الرواية كما اتهمها د. الحلاق بأنها ليست الرواية «التي حملت بها أرض مصر ولا أرض العرب»

وأخشى أن يكون وراء تقييم د. الحلاق موقفاً إيديولوجيا معيناً أكاد أحس به منذ بداية تحليله للرواية، واستطيع أن الخصه في النقاط التالية:

١- إن أزمة الواقع العربي هي أزمة حداثة، أزمة التقنية المقحمة علينا من عالم مغاير «أزمة مجتمع يجابه التصنيع. جبهته[٢] الآلة فمزقته» ولهذا تتكرر في دراسته أفعال مثل «دهمته الآلة» «سحقته الآلة» «وطأته الآلة» «محقته الآلة».

٢- وهي أزمة شكل حكم أقحم اقحاماً في مجتمع اعتاد على كل شيء سواه»[٣]

٣- وهي أزمة أعراف و«قوانين جديدة من عالم مغاير»[٤] أقحمت لتحل محل العرف القديم «الذي كان ينظم علائق المجتمع القديم ويعكس تصوراته بنفسه ومثله و«أساطيره» الذي تغذي ديناميكيته الخاصة»[٥] إنها إذن أزمة «الحكم والتصنيع».

٤- إن الاتحاد السوفيتي هو «مجتمع الآلة»[٦] ولهذا فلا يكاد يكون هناك فارق بينه وبين الغرب الاستعماري. والواقع انه منذ مفتتح مقاله يشير إلى هذا ضمناً عندما يقول «الثورة العمالية الأولى وقد آلت إلى ما آلت إليه»[٧] كأنما يضع الأمر في مقام البديهيات. وهو في موضع آخر يعلق على ما تشير إليه الرواية من فقدان الحماس في المرحلة الثانية لبناء السد، كما تشير إلى سلبيات في الاتحاد السوفيتي «وما علموا أن النبع من أصله مكدر وان الاحباط لم يأت جزافاً في المرحلة الثانية فجأة، إنه يرافق المغامرة منذ أن بدأت المغامرة. أفي مصر أو في بلد الاشتراكية الأول كان مبدؤها. فالمرحلة الأولى أي الحماس هو أيضاً مزيف..»[٨]

بهذه العناصر الايديولوجية يقيم د. الحلاق نقده نجمة أغسطس ويرفض مصريتها أو عربيتها. فهي رواية تقحم موضوعها على واقعنا كما تقحم تقنيتها، وكلاهما استورده الخبير الأجنبي! ولست في مجال الرد التفصيلي على هذه العناصر، وانا أكتفي بالقول بأن أزمة الرواية ليست ازمة مجتمع ما بعد الآلة، وليست الآلة فيها مصدرا لهذه الأزمة، وليست الأزمة في مجتمعنا العربي ناجمة عن التصنيع المقحم وإنما هي أزمة حكم او بتعبير أدق وضع طبقي سائد ولهذا فالحكم كذلك ليس مقحماً من الخارج اقحاماً مطلقاً بل هو ثمرة أوضاع وعلاقات قوى داخلية اجتماعية، وفضلا عن هذا

فمن التعسف أن نضع تجربة الاتحاد السوفيتي على نفس مستوى الأنظمة الغربية الرأسمالية بحجة استخدام تكنولوجيا واحدة على حد ما يقول كتاب اليمين الأوروبي وبعض كتاب اليسار الفوضوي من أمثال ماركيوز وغيره.

حقاً، إن نجمة أغسطس تنتقد سلبيات في التجربة السوفيتية ولكنها بعناصرها وأحداثها ودلالتها العامة لا تتناقض مع هذه التجربة بل تشيد بأبنائها، على أن نجمة أغسطس وإن تكن لا تعبر في جوهر رؤيتها عن اللقاء بين الشرق العربي والغرب الاشتراكي، كما يقول الاستاذ محمد كامل الخطيب[٩]. فهي كذلك لا تعبر عن مجتمع ما بعد الآلة الغربي كما يقول د. الحلاق.

إنها رواية حملت بها أرض مصر بل الثقافة العربية المعاصرة، برغم ما يمكن أن نقوله عن تأثرها التعبيري ببعض أساليب التعبير الأوروبي المعاصر. وهي تعبير عن بعد مّن أبعاد أزمة تاريخنا العربي المعاصر وتجربة ابداعية بغير شك في بنائها الفني.

* * *

٢- وقائع حارة الزعفراني: مع وقائع حارة الزعفراني ننتقل إلى رواية أخرى تجري أحداثها كذلك على أرض مصر في مرحلة زمنية تالية مباشرة للمرحلة الزمنية لنجمة أغسطس. وإذا كانت نجمة أغسطس تحدد زمنها الواقعي بالمرحلة الثانية لبناء السد العالي، فإن وقائع حارة الزعفراني- برغم كثرة التواريخ المحددة بدقة متناهية لتفاصيل وقائع الحارة- لا تصرح بزمنها الخارجي إلا بشكل عارض في موضعيْن متباعدين من الرواية. ففي يوم ١٩٧١/٨/٤ نقلت أم صابر خبراً عن السيد أفندي الى الست أمينة [ص ١٢]، وهذا اليوم سابق على بداية الأحداث الجسيمة في الحارة. وفي حديث شخصية من شخصيات الحارة هو رمانة السياسي يذكر أنه سجن أربعة عشر عاماً من ١٩٥٤ إلى ١٩٦٤، هذا بخلاف سجنه الأخير. [ص٢٧٨]. ولا يمكن لسجنه الأخير أن يكون قد بدأ في عام ٦٤ مباشرة. ورمانة يعود من سجنه الأخير هذا مع بداية أحداث الحارة، نحن إذن في أواخر عام ١٩٧١ أو عام ١٩٧٢ أي في المرحلة ما بعد الناصرية مباشرة. والكاتب يحرص على تأكيد هذا التحديد الزمني، ليجعل من روايته شاهداً على عصر أو مرحلة، بل تسجيلاً لموقف منها. وفي هذا تلتقي الروايتان «نجمة أغسطس» و«وقائع حارة الزعفراني». على أنها تلتقيان كذلك في أمرين آخرين: الأول هو الجنس، على أن الجنس في «الزعفراني» هو محور أساسي وان اتخذ طابعاً معكوساً هو فقدان الجنس أو العُنَّة. أما الأمر الثاني فهو **الطابع شبه التسجيلي**، شبه التقرير، الذي يشيع في كلا الروايتين وإن اختلفت طريقة التعبير عنه في كل منها. على أنه في رواية الزعفراني يتخذ منحىً أسطورياً أو سحرياً.

فماذا تقول رواية «الزعفراني».. وكيف؟.

منذ السطر الأول في «الزعفراني» نكاد نتعرف على جوهر وقائعها وظاهر الايديولوجية التي تلفها. «مساء السبت أول

٢- ٣- ٤- ٥) المقال المذكور سابقاً ص ١٤١

٦) المرجع السابق ص ١٣٩.

٧) المرجع السابق ص ١٠٢.

٨) المرجع السابق ص ١٢٣.

شعبان، وبعد انتهاء الأسطى عبده مراد من **صلاة العشاء بمسجد الحسين**، وحضور الاحتفال الديني الذي تقيمه **الإذاعة** بمناسبة غرة شعبان، حسم أمراً طال تردده، أسرع الخطى إلى حجرة **الشيخ عطية بأسفل** المنزل رقم ٧ **بحارة الزعفراني** » [ص ٧].
نحن إذن مع رجل **متدين**، يخرج من حفل ديني رسمي [الإذاعة التي تبث إيديولوجية السلطة] في حي شعبي فقير ليتجه إلى **شيخ** يسكن في **أسفل** منزل [مما يعطي دلالة على الفقر من ناحية، ثم دلالة **سحرية** ستتضح بعد ذلك] ليحل له هذا الشيخ أمراً.

الأمر الذي سيحله هذا الشيخ سينبع بالضرورة من **تدينه**، من إيديولوجيته الدينية، التي هي أيضاً إيديولوجية السلطة، وإن تكن متعارضة معها في الوقت نفسه، كما سيتضح لنا بعد ذلك من سياق الرواية. وفي هذا يكمن الالتباس في الدلالة الإيديولوجية للرواية بين إيديولوجية مضادة وهمية ظاهرة، وإيديولوجية مضادة حقيقية باطنة مما يسبغ على الرواية طابعها السحري والرمزي في آن واحد برغم - بل لعله بفضل - مظهرها التعبيري الواقعي التقريري بل التسجيلي.

إن خطى الأسطى عبده مراد إلى حجرة الشيخ عطية تتبعها خطى آخرين من سكان الحارة البسطاء، بحثاً عن حل للأمر نفسه.. فما هو هذا الأمر؟ إنه ببساطة العُنَّة التي أخذت تنتشر بين رجال حارة الزعفراني.

وقد يكون من الواجب علينا أن نعرض لبعض هؤلاء الرجال عرضاً سريعاً، فلعلنا نتبين حقيقة هذه العنّة، مصدرها ودلالتها:

١ - الأسطى عبده: وهو سائق باحدى شركات الأوتوبيس، تدرج في أعمال كثيرة وخاصة في سواقة عربات تاكسي يملكها حجّاج! متزوج - أو يعيش - مع راقصة من راقصات الحرب العالمية الثانية، شرط حياتها معه أن يسقي جسدها يومياً.

٢ - سيد التكرلي: موظف. قواد، يسوق الرجال لزوجته الحلوة المتعالية عن سكان الحارة.

٣ - حسين الحاروني راس الفجلة: مسحراتي الحارة. قبيح مشوه، متزوج من فتاة صغيرة جميلة منذ أن كان عمرها أربعة عشر عاماً، يملك مخزناً غريباً يحتوي على كل شيء من قطع الأثاث التاريخية الى المصاعد الكهربائية إلى المومياءات الفرعونية.

٤ - عويس الفران: فلاح صعيدي جاء إلى القاهرة ماشياً من بلدته البعيدة وهو في مطلع شبابه. امتهن اعمالاً شتى وامتهنته. وينتهي به الحال إلى أن يعمل في حمّام يمارس فيه الجنس مع « **عدد من الأفندية المحترمين، بعضهم يمثل مراكز مرموقة في المجتمع ويمتلك مصائر العديد من الناس وبعضهم مشاهير يظهرون في التلفزيون** » ص ٥٧. يحلم أن يستقر وأن يستقل وأن يشتري عربة يبيع عليها ما يشاء.

٥ - **حسن الأنور**: موظف صغير. يتطلع عبثاً إلى رضاء رئيسه عنه. يحلم ان يصبح لولديه مستقبل طيب. يرتفع على مهانه وظيفته بأحلام وخيالات يقظة وخيالات يتراكب معظمها من تاريخ الحروب وقادتها العظام التي يحفظها عن ظهر قلب.

٦ - **طاحون أفندي غريب**: سائق بمصلحة السكة الحديد. التقى يوماً بأحد الشيوعيين. لم يتعمق المذهب، وإنما تحول في رأسه إلى حلم كبير، بأنفاق يحفرها الاف البشر يأوون إليها في النهار ثم يخرجون في الليل ليسطوا على القصور والبنوك، حتى إذا سيطروا على ثروات الأرض خرجوا إلى النور يشيدون عالماً خالياً من الفقر والمرض.

٧ - **الصول سلام**: كان في المعية الملكية. يتذوق الطعام قبل أن يتذوقه مولاه. يعيش أمجاد ماضيه وهواجسه.

٨ - **منصور شعبان وشهرته رمانة السياسي**: شيوعي خرج من السجن في اليوم الذي بدأت فيه الوقائع الجسام في الحارة. خرج من السجن فاقداً لحماسه القديم، في رفاقه القدامى. لقد حل الحزب. « الوهن يدب في كل شيء ». يجد في حسان ابن حسن الأنور أملاً في بداية البناء من جديد.

٩ - **نادر بسيوني الهجرس**: من الاخوان المسلمين. يبلغ البوليس عنه أقرب الناس إليه. والده.

وهناك العديد من الشخصيات الأخرى مثل عاطف الموظف الذي يعيش قصة حب حزينة يائسة ويتطلع إلى امتلاك مسدس. وروض فتاة الحارة الفقيرة التي تتطلع إلى الحب، والطاطوري صاحب المقهى الذي يحلم ببناء عمارة للناس لا يأخذ منها عليها خلو رجل، ونادية المدرسة العانس التي لا يهتم بها أحد، وحمد الصحفي - من خارج الحارة - الذي يعيش مأساة حب مجهض، إلى غير ذلك من نساء الحارة فضلاً عن شخصيات أخرى خارجها على مستوى العالم وان لم تكن ذات بروز وتحديد بقدر ما هي رموز وأقنعة.

ولو تأملنا هذه الشخصيات من سكان الحارة لوجدنا أنها تعاني أشكالاً مختلفة من القهر والاستغلال البدني أو المعنوي فضلا عن الإحساس بالمهانة أو الضياع.

هل إصابتهم بالعنة هي رد فعل نفسي لهذه المعاناة؟ إن الرواية لا تقدم الأمر على هذا النحو الآليّ المسطح. إن بعضهم يذهب إلى الشيخ عطية شاكياً ما أصابه من عُنّة، متطلعاً إلى الشفاء. فإذا بنا نتبيّن أن الشيخ عطية يعرف ما أصابهم بل إن ما أصابهم هو قرار منه، أصابهم ويصيب كل من سيتصل بهم من خارج الحارة، بل إن قراره هذا، طلمسه، سيشمل الدنيا وسائر الموجودات وجميع أنواع المخلوقات « ولن يفلح أي طلسم آخر في إفساد طلمسه » [ص ١٠٢] وهكذا تتخذ الرواية طابعاً سحرياً اسطورياً، وخاصة عندما تتواتر الأخبار ببداية انتشار العنة في العالم. على أنه برغم هذا الطابع السحري الأسطوري، فإننا سرعان ما نستشعر التباساً وخللاً في هذا الطابع السحري الأسطوري. فالعنة تكاد تبرز كموقف إرادي - وإن ظل خفياً كامناً - في تضاعيف الرواية. ليس موقفاً إرادياً فرضه هذا الشيخ عطية، فالشيخ عطية يكاد يكون شخصية خرافية

موهومة، لا وجود لها، بل يكاد أن يكون تجسيداً أسطورياً صنعه سكان الحارة أنفسهم، إنه وعيهم الجمْعي وإرادتهم الجمْعية. ولهذا فالعُنَّة هي موقف إرادي من سكان الحارة صدر منهم عن هذا التجسيد الأسطوري لهمومهم ومعاناتهم جميعاً. ولهذا كان من الطبيعي أن الذي ينقل إليهم تعاليم الشيخ عطية «الموهوم» ويحظى وحده بلقائه هو عويس الفران الذي كان يبيع عصير جسده للأفندية المحترمين المرموقين في المجتمع ليتمكن في النهاية من شراء عربة يد يتحرر بها من استئجار الآخرين له، لجسده. ولم يكن وحده الذي كان يبيع جسده، بل كانت إكرام زوجة التكرلي تبيع جسدها للأغراب، وفريدة كذلك زوجة رأس الفجلة التي بيعت له وهي ذات أربعة عشر ربيعاً. بل سكان الحارة جميعاً يبيعون أجسادهم وكرامتهم وانسانيتهم في هذا المجتمع: سائق القطار، سائق الأوتوبيس الموظف الصغير حسن الأنور الخ.. الخ. إنهم جميعاً مذلّون مهانون. ما العمل؟ إنه الرفض للذل والامتهان، رفض للتدعير الجسديّ والمعنوي، بالعنّة، أو بما يمكن أن نسمّيه «الإضراب عن العمل... الجنس»، إنه فرار من المهانة، ولهذا تصبح التحية التي يلقيها سكان الحارة على بعضهم البعض «**هذا زمن الفرار**».

في «أرخص ليالي» ليوسف إدريس كانت المتعة الجنسية هي البديل الوحيد المتاح في عالم الفقر، ولكننا في رواية «الغيطاني»، في مصر السبعينات، يصبح انعدام هذه المتعة، والعجز أو التعجيز عنها هو الرفض، هو الفعل السلبي في مواجهة عالم التدعير والمهانة الجسدية والمعنوية. إنه الطاعون تحاصر «الحارة- المدينة- إنسانية الإنسان» نفسها به تحصيناً لها من طغيان طاعون أكبر. هو رفض سلبي لاستلاب الإنسان، وفضح رمزي لجوهر العلاقات السائدة في المجتمع البشري. والمتاجرة بإنسانية الإنسان. ولعل رواية الزعفراني في هذا تلتقي - وإن يكن على نحو مغاير - مع المسرحية اللبنانية المشهورة «إضراب الحرامية». لقد كان إضراب الحرامية عن السرقة كارثة فاضحة لمجتمع تقوم علاقاته اساساً على السرقة. وكان «إضراب» أهالي الزعفراني عن العمل الجنسي مثاراً لاهتمام أساس لطائفتين في المجتمع: **القوادين** الذين تحلقوا حول الحارة سعياً لاصطياد نسائها، **ورجال البوليس** [الدولة] التي راحت مكاتبها المختلفة تنسب هذا التحدي لأركان المجتمع إما للشيوعيين وإما للإخوان المسلمين أو بتعبير آخر تحرف القضية عن حقيقتها بل تطمسها تماماً كذلك.. ألم يصدر رئيس هيئة الاعلام تصريحاً رسمياً ينفي فيه ما يشاع عن حارة الزعفراني ويؤكد بأن أهالي الزعفراني يعيشون حياة عادية شأن كل أهالي العاصمة وغير العاصمة، ولا نستطيع إزاء هذه المزاعم إلا السخرية من صانعيها» [ص ٢٨٩]، وفضلاً عن هذا فإن هذا الإضراب الجنسي أو هذه العنّة لا تأخذ في الانتشار في عالم الرواية إلا في المجتمعات الرأسمالية أو في مجتمعات البلاد النامية أو المتخلفة مما يؤكد دلالتها الرافضة والفاضحة معاً لشكل معين من أشكال العلاقات الاجتماعية والطبقية، ومما يبرز الدلالة الإيديولوجية الحقيقية للرواية غير دلالتها الظاهرة.

ولهذا فقد يكون من التعسف بأن تتهم هذه الرواية بالتعارض الإيديولوجي كما يذهب الأستاذ الناقد فيصل دراج في بحثه القيم عن «الأدب- الإيديولوجيا»[١٠]، بل الذي يعتبرها «مثال هذا التعارض الأكثر فجاجة» لأنها «تبدأ من الواقع وفي علاقات الواقع المحددة لتصل في النهاية إلى «الماوراء» إلى السماء». إن رواية «الزعفراني- في الحقيقة- هي نقد للارض وان اتخذت من السماء أو الماوراء أو الأسطورة أو المظهر السحري وسيلة لذلك. **على أنها بوسيلتها هذه نفسها، وبما تثيره من مناقضات وسخريات بل وبأسلوب سردها - كما سنعرض لذلك بعد قليل - لا تنتقد الأرض فحسب بل تنتقد بشكل غير مباشر هذا النقد الأسطوري السماوي نفسه للأرض.**

إنها لا تكرس الرفض السلبي ذا الطابع السحري دلالةً إيديولوجيةً لها، بل تتخذه وسيلة رمزية صادقة لتحقيق إنسانية الإنسان وأشواقه في الخير والعدالة والمساواة والمحبة والسلام. حقاً، لقد قام بين «عاطف وروض» مستوى رفيع من الحب برغم - لا بفضل - عدم توفر الممارسة الجنسية بينهما، مما قد يؤكد في الظاهر الدلالة الإيديولوجية السلبية. إلا أن هذا الموقف في الحقيقة يعمق بعداً من الأبعاد الإيديولوجية للرواية وهو التطلع إلى الحب المتطهر من المصالح الطبقية والنفعية المباشرة.

على أن الرواية تجهر في أكثر من موقف مباشر أو غير مباشر، بل بأسلوب سردها بنقدها بل سخريتها لإيديولوجية الرفض السلبي، ولطابعها الأسطوري السحري.

فهي تعبر عن لسان العامل الشيوعي رمانة «أنه يرفض الاعتراف بالطلسم رغم سريان مفعوله عليه» [ص ٢٨٥]، بل تفسر سريان مفعوله عليه بموقفه المعنوي بعد خروجه من السجن بل أثناء وجوده فيه، بل تفسره «بسنوات الخلاف والتناحر وعدم الوحدة وضياع الهدف» بين الرفاق، بل بحل الحزب [ص ٢٨٦ - ٢٨٧]. إن هذا الرفض السلبي إذن هو امتداد أو هو نتيجة لظواهر سلبية في النضال. وهي ظواهر سلبية مرفوضة وبالتالي فالرفض السلبي مرفوض كذلك، ويخرج منه رمانة مع ازدهار الأمل فيه من جديد في الجيل الجديد المتمثل في حسّان.

والرواية كذلك تعبر عن لسان البراقدا رفضها «للزعفرانيزم»، وبأن «الصراعات الاجتماعية لن تحسم إلا بالنضال»، ولن تحسم بالوصفات السريعة أو الخوارق التي لا يدعيها إلا المجانين» [ص ٤٠٩ - ٤١٠].

بل إن الرواية تكاد تربط بين إيديولوجية الرفض السلبي والإيديولوجية الرسمية الدينية السائدة، برغم أن الرواية قد اتخذت من هذا الرفض السلبي نفسه وسيلة لرفض هذه الإيديولوجية السائدة نفسها وفضحها. وهذا ما يشيع التباساً في

---

(٩) المعامرة المعقدة: ص ١٨ منشورات وزارة الثقافه. دمشق ١٩٧٦.
(١٠) مجلة الطريق اللبنانية. عدد أكتوبر ١٩٧٩.

الدلالة الإيديولوجية للرواية ويسبغ عليها طابعاً سحرياً أسطورياً ظاهراً ما أكثر ما يشف عن دلالتها الإيديولوجية الحقيقية في حركة بنائها العام. إن الإيديولوجية السحرية ليست إلا إيديولوجية مضادة ظاهرياً للإيديولوجية السائدة. ولقد أشرت في البداية إلى العلاقة في الأسطر الأولى للرواية بين **الصلاة، وإذاعة السلطة الرسمية**، والذهاب إلى **الشيخ عطية**، ثم إلى **الشيخ عطية نفسه**، هذا الكائن الموهوم. وبقي أن أشير إلى أن كل من آمنوا بطلسم الشيخ عطية كانوا من البسطاء المتدينين، ذوي الشخصيات المأزومة الهشة التي لا تتعارض أحلامها مع الأحلام الاجتماعية السائدة البسيطة الممكنة في إطار الواقع الاجتماعي القائم: جهاز تلفزيون بقرص، عربة يد، مكتب في موضع لائق، نجاح الأولاد وحصولهم على شهادة عليا، محبة خالصة الخ. . الخ. حقاً، إن عالم الرواية قد جعل من هذه الممكنات البسيطة رموزاً لأحلام أكبر لا تتحقق إلا بتغيير شامل جذري وإيديولوجية ثورية فعالة. وبهذا أقامت الرواية بناءها الإيديولوجي السحري على تضخم التعارض بين جسامة المهام وسلبية الوسيلة مما يفجّر في دلالتها العامة لا في هذا الموقف الجزئي أو ذاك، في هذا الحوار والتصريح أو ذاك - حقيقتها الإيديولوجية الإيجابية.

ولهذا فإن هذه الرواية **لا تقدم رؤية مسطحة لواقعها ولأحداثها، أو رؤية ثنائية لطرفيْن يستبعد كل منهما الآخر** كما هو الشأن في رواية «نجمة أغسطس»، وإنما تقدم رواية «الزعفراني» **رؤية متشابكة متصارعة. فهناك طرف قاهر وطرف مقهور، ولكن هناك اشتباكاً بين هذين الطرفين، وبرغم أن هذا الاشتباك يستهدف تخطياً وتجاوزاً إلى عالم أفضل، فإنه اشتباك سلبي موهوم يتحقق على مستوى أسطوري سحري برغم مظهره الجدي المأساوي يثير الإشفاق والتهكم المر، ولهذا يبقى استهداف التخطي والتجاوز إلى عالم أفضل استهدافاً معلقاً يفرض إمكانية بل ضرورة اشتباك طرف آخر أكثر واقعية وفاعلية، نتبينه جزئياً في أحداث الرواية، ونستشعره في دلالتها العامة**. وهكذا تتداخل في رؤية الرواية مستويات ثلاث، يمتزج فيها الأسطوري بالواقعي، والممكن بالموهوم امتزاجاً صراعياً، تعبر عنه وتؤكده بنية الرواية والمستويات المتنوعة لأسلوبها السردي.

فالرواية تتخذ شكل التعبير التسجيلي التقريري الشديد الدقة، في توقيتاته المحددة وتفاصيل أحداثها الظاهرة أو الباطنة، الواقعية أو الموهومة. ولهذا لا تنقسم الرواية إلى فصول، بل إلى ملفات ومذكرات وتقارير وتلغرافات وأخبار وتحقيقات صحفية. في الملفات نتابع نمو الأحداث والشخصيات داخل الحارة على حين أن التقارير والتلغرافات والتحقيقات تخرج بنا من الحارة إلى العالم.

ولهذا فنحن نتابع بناء الرواية من أكثر من مستوى، فتارة من رؤية كاتب الرواية في شكل سرد خارجي، أو في شكل تأويل معمق، وأحياناً أخرى من خلال رؤية باطنية لبعض شخصياتها وأحياناً ثالثة من خلال التقارير والتلغرافات والتحقيقات الجافة. وبرغم تنوع مستويات الرؤية، فإن الطابع التسجيلي التقريري يغلب عليها جميعاً وإن اختلف أسلوب السرد في كل منها برغم طابعها المشترك. فقد يكون سرداً وصفياً خارجياً وإن كان زاخراً محتدماً بالمفارقات الدالَّة، وقد يكون سرداً غنائياً حزيناً يتعمق بنا داخل الشخصيات [ما أكثر الأمثلة على ذلك، ولكني أخص بالذكر تلك المعركة الموهومة التي يخوضها حسن أفندي الأنور ضد أعدائه البيروقراطيين من شرفة منزله وهو في بزته العسكرية وقد تحلق حوله كل كبار القادة العسكريين في التاريخ]. على أننا نلاحظ أن أسلوب السرد في الجانب الأسطوري أو اللامعقول من الرواية أسلوب جاف شديد الجفاف، يكاد يصبح تسجيلاً تقريرياً صارماً مصمتاً، ولهذا ما أكثر ما يثير فينا الاحساس بالسخرية والتهكم **مما يكسر الأسطورة نفسها التي يسعى الكاتب إلى تأكيدها بهذا الأسلوب الصارم المصمت**. ولهذا لا تبقى في نفوسنا من الرواية إلا حقيقتها الصلبة، حقيقة مأساة هؤلاء البسطاء المذلّين المهانين الذين يتطلعون إلى العدل والسعادة والكرامة الإنسانية، وحقيقة الواقع المر المحيط بهم، وفيهم، **والذي ينبغي أن يتغير**.

على أن الرواية في الحقيقة مكدسة تكدساً لا حد له بالوقائع والأحداث التفصيلية الصغيرة. وإذا كنا نحس في رواية «نجمة أغسطس» ببعض السأم، فإننا نحس في رواية «الزعفراني» ببعض الإرهاق. ولكن لعل السأم هناك والإرهاق هنا أن يكونا بعداً تعبيرياً من أبعاد هاتين الروايتين.. وقد نحس أحياناً بالمغالاة الكاريكاتورية في بعض صور وتعابير «حارة الزعفراني»، وخاصة في الجانب الأسطوري أو اللامعقول منها. وقد يكون كذلك متعمداً لكسر هذا الجانب اللامعقول الأسطوري بالمغالاة في إبراز أسطوريته ولامعقوليتهوقد يكون في الوقت نفسه وسيلة تعبيرية لكشف بشاعة الواقع، ولامعقوليته المتحققة بالفعل. ويكاد هذا الأسلوب التعبيري أن يكون من مميزات كتابات الغيطاني القصصية والروائية عامة.

على أن هذه الرواية- بصرف النظر عن دلالتها العامة- تقدم صوراً للشخصيات وللحياة في الحي الشعبي القاهري، وخاصة في منطقة سيدنا الحسين والدراسة والباطنية على نحو أعمق وأشد حرارة ومأساوية وحيوية من الصور التي يقدمها لنا نجيب محفوظ في رواياته التي اتخذت من هذه المنطقة مادة لها، فضلا عن أنها بتاريخها الزمني الخارجي المحدد داخلها وبدلالتها العامة التي عرضنا لها، تعد تعبيراً عن المحنة الفاجعة التي يُعانيها المجتمع المصري اليوم، دون أن يقلل هذا من رؤيتها الإنسانية العامة.

إنها بغير شك كذلك تجربة إبداعية جديدة- ببنائها الفني - في أدبنا المعاصر.

٣- **يحدث في مصر الآن**: مع هذه الرواية كذلك نجد أنفسنا في تاريخ زمني محدد، إنه «الآن» في عنوان الرواية، ولكنه ليس «الآن» المطلق، وإنما هو «الآن» المحدد بتاريخ داخل الرواية

وخارجها. إننا في عام ١٩٧٤ وفي شهر يونية بالتحديد، وفي لحظة ذات دلالة تاريخية خارجية محددة كذلك هي زيارة نيكسون رئيس الولايات المتحدة الأمريكية لمصر. وهي ليست مجرد زيارة عابرة، وإنما هي تعبير واقعي عن مرحلة جديدة في تاريخ مصر؛ تلي المراحل السابقة التي عبرت عنها « نجمة أغسطس » و « وقائع حارة الزعفراني »، وهي مرحلة تبلغ فيها الأوضاع المصرية حداً من البشاعة لم يعد يملك أمامها « محمد يوسف القعيد » إلا أن يعبر عنها تعبيراً مباشراً جهيراً. لم تتحقق فحسب نبوءة « نجمة أغسطس » وأصبح « المقاولون » هم الحكام، ولم يعد يقتصر الأمر كما تعرض « وقائع حارة الزعفراني » على سيادة الاستغلال والامتهان الجسدي والمعنوي، بل بيعت مصر لأعدى أعدائها، والتقى هؤلاء الأعداء مع حكامها وفئاتها الطفيلية، فوق جسدها يبتزونه ويمتهنونه ويغتالونه.

والتاريخ خارج الرواية هو نفسه التاريخ داخل الرواية، وإن تركّز وتبلور وترمّز حول قرية مصرية يمر عليها قطار نيكسون، وتنعكس داخلها آثار زيارته لمصر ودلالتها. ولهذا فالرواية ذات طابع سياسي مباشر، لا تقف عند حدود المظهر التسجيلي أو التقريري الذي أشرنا إلى أساليب متنوعة له في « نجمة أغسطس » و « وقائع حارة الزعفراني » بل يتعدى ذلك إلى الفضح المباشر والإدانة المباشرة والدعوة الصريحة الجهيرة إلى الفعل المقاوم. ولهذا تثير الرواية قضية بالغة الأهمية هي مدى أدبية الأعمال الأدبية السياسية المباشرة. ولا تجدي الإجابة العامة على هذه القضية العامة. **ولعل التحليل المشخّص العيني لهذه الرواية أن يتيح لنا إجابة محدَّدة بحدود هذه الرواية نفسها.**

ونسأل سؤالنا التقليدي: ماذا تقول هذه الرواية .. وكيف؟.

تبدأ الرواية بخبر يسرد بشكل تقريري « اتصل رئيس مجلس قرية الضهرية تليفونياً بمعاون **نقطة بوليس** التوثيقية مباشرة، متخطياً عمدة البلد، أبلغه باعتداء عامل زراعي على طبيب الوحدة، وسبّه علنا في مقر **عمله الرسمي** أثناء تأديته لمهام وظيفته **أمام شهود**. والسبب قيام العامل الزراعي بعملية تزوير **ثابتة عليه** ». ثم لا يلبث هذا الخبر التقريري أن يتحول إلى فعل في الصفحات التالية.

يقوم الضابط معاون نقطة البوليس بالواجب. ينقل إليه العامل الزراعي في عربة اسعاف (!) - لا تكاد تستخدم في القرية إلا لمثل هذه الأمور أو لأداء خدمات لأصحاب السلطة فيها -. وفي نقطة بوليس الضهرية يموت العامل الزراعي من التعذيب. وهكذا يجد الضابط ورئيس مجلس القرية والطبيب أنفسهم أمام مأزق لا بد من التخلص منه.

نحن في البداية أمام جريمة قتل تعسفي، وسرعان ما تتكشف عن آفاق أفسح وأعمق، سواء من حيث الأحداث التي تتضمنها أو دلالة هذه الأحداث. وتأخذ الرواية في فضّ هذه الأحداث والدلالات.

فهناك مهمة وظيفية رسمية كان يقوم بها الطبيب. ما هي هذه المهمة؟ وهناك اعتداء من جانب العامل الزراعي على الطبيب. كيف ولماذا؟ وتتفتح صفحات الرواية للتفاصيل. فالمهمة هي توزيع معونة أمريكية على أهالي القرية بمناسبة زيارة نيكسون لمصر، ومرور قطاره على بعض قراها ومدنها على إمتداد تحرك القطار. وتواصل الرواية في صفحاتها التالية في تحديد أشد لطبيعة هذه المعونة، وهو تحديد لا يتم دفعة واحدة بل يتوزع بين صفحات متباعدة. فالمعونة ليست مجرد صفيحة زيت وجوال دقيق، وعلبة سمن وشيكارة لبن جاف وقطعة جبن أصفر ملفوفة بسلوفان [ص ٩١]، وإنما تكمن وراءها دلالة أكبر « فالمراكب الأمريكاني راسية في المواني فيها الخير ورزم الأوراق المالية والمصانع التي ستركب لتعمل فوراً. الرخاء الأمريكاني على الأبواب يطلب الاذن بالدخول [ص ٢٦]. وفي هذه المرّاكب كما يقال ويشاع « عيون للعميان. رئيس القرية يضايقه صلع يزحف على كل رأسه. في أمريكا زيت يكفي أن تمربه على الرأس ليطلع الشعر بعد يوم. الست نفوسه عاقر. لفّت الدنيا ولم تنجب... في البواخر علاج يجعلها تنجب سبعة من الذكور وثلاث من الإناث كالبدور » « ولهذاتحرك الكل: الكسيح والمصدور. الذين كانوا قد وصلوا إلى الحافة الأخرى من اليأس أعادهم الحلم الأمريكي إلى الحياة اليومية من جديد » [ص ٢٧]. فهذا الضيف الأمريكي « هو الانسان الوحيد في عالمنا القادر على حل مشكلة الشرق الأوسط، لن تذوق مصر لمدة قرن قادم طعم الحرب ابداً..... القاهرة ستتحول إلى مدينة من البولوبيف والاسكندرية تلال من الدقيق الفاخر، وبورسعيد اكوام من التليفزيونات وسيارات وأجهزة التسجيل والثلاجات والغسالات والسخانات... الخ الخ » [ص ١٥٥].

المعونة إذن ليست الزيت والدقيق واللبن والجبن، بل هي مستقبل كامل من الرخاء، هي مجرد رمز لوعد بحياة رافهة بفضل هذا الضيف الأمريكاني، الأمريكان. على أنها **في الحقيقة « وعد - فخ »، وايديولوجية تشاع وتذاع لتعمية البسطاء الفقراء الجوعى** من الفلاحين عن حقيقة ما يراد بهم، ولحشدهم وراء مصالح أخرى غير مصالحهم بل مضادة لمصالحهم. فهل يقدر هذا الحلم الأمريكي أن يصفّي « بحور الدماء القديمة والجديدة، والجراح ما زالت مطوية. وذكرى الشهداء وعددهم في الضهرية ثلاثة عشر في الحرب الأخيرة لم يمض عليها سنة واحدة [ص ٤٧]، ولكن هذه الاصوات التي تفضح الايديولوجية الوهمية - الفخ، سرعان ما تضيع بين حجة السلطة ومجاعة الفلاحين وبساطتهم. وتتحرك جماهير الفلاحين وراء مستغليهم في القرية لاستقبال الضيف الكبير، تحقيقاً **للأمل - الوعد**. فقد تساءلوا « متى نرى كل هذا؟ » فقيل لهم « بعد مرور الموكب مباشرة بشرط أن تنجح الاستقبالات » ولم يكن الموكب كذلك، ولم تكن الاستقبالات إلا رموزاً **لمعان أكبر**، هي تدشين هذا اللقاء بين

نيكسون، أمريكا، وبين أصحاب المصالح في هذا اللقاء الذي يخرج عن حدود هذا الموكب وهذه الاستقبالات إلى حدود اللقاء المصلحي الكبير السياسي والاقتصادي. **وهكذا تتحرك في الرواية بين أحداث جزئية محددة تحمل دائماً مضامين ودلالات عامة. إن الحدث الجزئي بكل طبيعته الجزئية الحية هو في الوقت نفسه رمز لمعنى أكبر.**

ونعود إلى المعونة- الجزئية- الرمز. على من توزع؟ على الفقراء. على أن المعونة محدودة وفي الضهرية عشرون ألف نسمة ٩٠٪ منهم فقراء! ما العمل؟ وأخيراً يستقر الأمر على إعطائها للحوامل في الشهر التاسع فالحوامل في الثامن فالحوامل في السابع **وهكذا، حتى يشعر الأجنة أبناء المستقبل ويعترفون بالجميل الأمريكي**. إن المعونة لا تستهدف امتلاك الحاضر فحسب بل السيطرة على المستقبل كذلك. ويبدأ توزيع المعونة على الحوامل. ولكن أي حوامل؟ الذين كتب طبيب القرية أسماءهم في كشوفه، والتي راعى فيها علاقاته الطيبة بالأسر الكبيرة، وخاصة تلك الأسرة الغنية التي ترغب في مصاهرته والتي سوف تساعده في إقامة عيادة خاصة له في القرية. على أن أغلبهم لسن بحوامل أصلاً. بل يضعن على بطونهن خرقاً لاتخاذ مظهر الحمل، وما اكثر ما أخذت الواحدة منهن أكثر من معونة واحدة. إن الأمر يتوقف على كشوف الطبيب وأهوائه.

إن المعونة الأمريكية بمعناها المصلحي الكبير- تحسن معرفة طريقها إلى أصدقائها الطبيعيين، إلى المؤمنين المرحبين بها، لا إلى المحتاجين. وهنا يبرز كذلك هذا المعنى العام من الحدث الجزئي. وتستمر عملية توزيع المعونة ثم تتوقف فجأة. امرأة واحدة فقيرة هي «صدفة» يكتشف تزويرها. ادّعت الحمل وأخذت المعونة من غير استحقاق. ذلك أن اسمها لم يكن في كشوف الطبيب ولا في مخططات مصالحه الخاصة. وتقوم قيامة الدنيا، وتتحرك السلطة إلى بيت «صدفة» لتقبض في غرفتها العارية على جسد الجريمة، اللفائف والخرق التي أحاطت بها بطنها، وبقايا المعونة وهي على وشك اعداد طعام منها لأطفالها الجياع. ويعود زوجها «الدبيش» العامل الزراعي مرهقاً مكدوداً من عمله في حقل من حقول واحد من أصحاب الأطيان. في الصباح كان قد اقترح على زوجته أن تركّب بطناً صناعياً فكثير من نساء القرية يفعلن ذلك. ويعود من عمله آملاً في لقمة تختلف عن لقيّمات كل يوم ويعلم بالقصة ويذهب إلى الطبيب لبسائله ويتهمه بأنه الحرامي ويتهجم عليه [كما تقول رواية الطبيب] ويقبض على الدبيش وينقل إلى التوفيقية حيث يموت تعذيباً.

وهكذا كانت هذه المعونة سبباً في مصرعه. لأنه سقط في «الوعد- الفخ»، وتصور أن المعونة له ولأمثاله. وتنفجر الرواية بالأحداث الفرعية لتعمق دلالتها وتكشف لنا الخارطة الطبقية والمصلحية للقرية فضلاً عن إيديولوجيتها المسيطرة. ما العمل لاخفاء الجريمة؟ ويلتقي ضابط المركز والطبيب ورئيس مجلس القرية لتدبير الأمر. لا بد من اجراء تحقيقات واستدعاء شهود. لماذا؟ لاثبات أحد أمرين: **الأول**: أن وراء عمل الدبيش- عدوانه على الطبيب- بعداً سياسياً خطيراً. فليس الأمر مجرد عدوان على الطبيب بل هو عدوان على **الدولة التي يمثلها**، بل هناك «ما يربط هذا العدوان بالتيار الذي انتشر في الضهرية قبل زيارة الضيف الأمريكي الكريم حيث نظرت مجموعة معينة إلى الزيارة الكريمة بامتعاض ورفض». [ص ١١٧] وتساق الأدلة على ذلك، فأهالي شهداء الحروب الأربعة يتحدثون. وفي حواري الضهرية يمشي شبان بترت أذرعهم وأرجلهم والبعض يسير بعين واحدة من ضحايا حروبنا مع العدو. وكان لظهورهم المفاجىء أكثر من دلالة. مع حديثهم عن امداد أمريكا لاسرائيل بالسلاح» [ص ١١٧] ولهذا لا يستبعد التقرير الذي يكتب في هذا الشأن أن يكون هذا العامل الزراعي مأجوراً. وإن عدوانه على السيد الطبيب لاستخدامه ضد المعونة الأمريكية والزيارة. ومن الصعب على الدبيش القيام بهذا العمل بمفرده. توجد جماعة أو تنظيم نفذ هذه العملية. وهناك جهة ما انفقت على الحكاية أموالاً ضخمة. **نفس المنهج الإيديولوجي البوليسي الذي عبرت عنه جزئياً، «وقائع حارة الزعفراني» لمحاولة حرف الأنظار عن الحقيقة. على أنه هنا يفضح بشكل غير مباشر حقيقة المعونة الأمريكية، وينقلها من حدودها الجزئية إلى دلالتها العامة.**

أما الأمر الثاني الذي بذلت محاولات لاثباته كذلك فهو أن «الدبيش» شخص لا وجود له في القرية أصلاً. من قال ان هناك عاملاً زراعياً بهذا الاسم؟ فليس هناك اسم كهذا في سجل المواليد أو سجل الوفيات أو سجل الزيجات. وليس هناك صورة له، أوصورة تذكارية لحفل زفافه. والبيت الذي يُزعم أنه يسكنه ليس ملكاً لشخص اسمه «الدبيش». ولا توجد أوراق تثبت ملكيته له. وفضلاً عن هذا فليس عضواً في الاتحاد الاشتراكي وليس له اسم في مكتب رعاية عمال التراحيل. وحتى مسألة ادعاء قتله، فأين جثته. جسم الجريمة هو الجثة. فأين الجثة. إن «الدبيش» لا وجود له حياً أو ميتاً.

ولعلنا نذكر أن نفس هذا المنهج الايديولوجي البوليسي قد عبرت عنه وكذلك جزئياً «وقائع حارة الزعفراني» لمحاولة طمس الحقيقة واخفائها تماماً. على أنه هنا يفضح بشكل غير مباشر كثيراً من حقائق الأوضاع الاجتماعية داخل القرية، وينقلنا من محاولة الإخفاء الجزئية إلى فضح حقيقة أكبر على نحو تهكمي يقطر مرارة.

وتمضي بنا الرواية لتواصل كشفها لخارطة الاوضاع الطبقية والايديولوجية في القرية. فإلى جانب الطبيب الذي يتطلع إلى إقامة عيادة خاصة له فيها والذي يتقرب إلى العائلات الكبيرة، هناك رئيس مجلس القرية الذي يقضي أغلب لياليه مع عشيقته في

الاسكندرية، والذي يحلم بأن يكون حسن استقبال نيكسون وسيلة لترقيه، وهناك الاقطاعي طبعة ١٩٧٥ - كما تقول الرواية - الذي يحضر للإدلاء بشهادته ضد «الدبيش» والذي يتحدث عن «الفقراء الطماعين» «مع أن المال زائل ويجب على الفقراء أن يتحلوا بالصبر والقناعة والعمل الصالح»، والذي يحذر الحكومة «الذي شعرت في ظلها بالأمان» [ص ٦٩] من امثال الدبيش، وهناك رئيس الاتحاد الاشتراكي في القرية، الذي يتمسك تمسكاً شكلياً بما يسميه سيادة القانون [ص ١٤٥] متخذاً هذا ذريعة للتنصل، من الجريمة، والذي يؤكد لسامعيه - وهو رئيس التنظيم السياسي المثل المفيد «**خلّيك في حالك، يزيد راسمالك**»، وهناك المثقف الذي تعلم في أمريكا، والذي يقترح تحويل الدبيش إلى مشروع استثماري، «ونستفيد من عصر الانفتاح الاقتصادي ونلاقي مستثمر أمريكي يدخل بـ ٤٩٪ من رأسمال المشروع» [ص ١٦١].

والرواية بهذه العناصر والمواقف الطبقية والايديولوجية تشير إشارة نقدية جهيرة لعناصر ومواقف تسود في الواقع الخارجي، على أنها بهذه العناصر والمواقف تعمق الدلالة الحقيقية للجريمة داخل الواقع الخاص للرواية والرواية تحدد بجسم ووضوح من القاتل: فعندما يسأل أحد شخصيات القصة زائراً غريباً مجهولاً: مين القاتل» دارت عينا الغريب على أشياء كثيرة، فيللا الطبيب، مكتب رئيس مجلس القرية، ودوار العمدة وعمارات الأغنياء وادارة رعاية عمال التراحيل ومقر الاتحاد الاشتراكي العربي، ومدفن باشا سابق أعده لكي يدفن فيه بعد موته، ويبدو أنه لن يموت ابداً، فها هو زمنه يعود أقوى من الأربعينات. أشارت عينا الغريب للتوفيقية وإيتاي البارود والقاهرة. سمعا صوت القطار من بعيد. دارت يده لترسم كل الاتجاهات من حوله» [ص ١٠٧]. لم تدون الجريمة ضد مجهول كما في يوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكيم أو ضد المجتمع بشكل غامض، وانما **تحدد المجرم طبقياً**. والرواية لا تنتهي بفضح جريمة وتحديد دلالتها العامة، فحسب، فالجريمة مستمرة، فصدفة زوجة الدبيش ما تزال هناك هي وأولادها تواجه مصيراً مظلماً. تستطيع أن تحصل على جنيه واحد في الشهر معونة لها لو تمكنت من إحضار عشرات الأوراق والتوقيعات الرسمية التي لا تستطيع احضارها. وتواصل صدفة وآلاف من أمثالها طريق الشقاء والقهر.

حقاً، هناك في القرية من يتساءلون ما العمل، يعون الجريمة، ويدركون أبعادها ولكنهم لا يملكون القدرة على مواجهتها.

ولهذا يبدو عالم الرواية مقسماً إلى أطراف ثلاثة أساسية، **طرف قاهر مخادع متحكم، وطرف مقهور مخدوع، وطرف ثالث بينهما يعي القهر والخداع ويرفضهما ولكنه عاجز عن الفعل. ثم يأتي بعد ذلك طرف رابع دخيل ولكنه يشكل عنصراً أساسياً من بنية عالم الرواية هو مؤلف الرواية نفسه باسمه الحقيقي «محمد يوسف القعيد»**. إنه يتدخل في الرواية لا بالتعليق على الأحداث فحسب، بل باللقاء المباشر مع اشخاصها والحوار معهم ثم بتعميق الدلالة العامة للرواية، ويكاد يمثل في الرواية ضمير القارىء ووعيه الممكن. وفضلاً عن هذا، فإن عالم الرواية يبدو - برغم مكانه المحدد وحدثه المحدد الذي تصورها الرواية تصويراً تفصيلياً تسجيلياً دقيقاً - رمزاً لدلالة أكبر من هذا المكان وهذا الحدث. بل لعل التحديد الزمني الخارجي للرواية أن يكون عاملاً فعالاً في الارتفاع بالمكان والحدث المحددين إلى هذه الدلالة الأكبر. وهكذا **يصبح التسجيل قوة تخييل**. بل إن تدخل المؤلف باسمه هذا التدخل المباشر لا يلغي الطابع المتخيل في الرواية، بل لعله أن يضاعفه، ذلك أن تدخله يُستشعر كحيلة فنية لتأكيد واقعية الحدث الروائي لا أكثر، ولإضافة عنصر فعال في القرية لم توفره ظروف القهر والتخلف فيها، يعمق أحداثها ويفسرها ويضفي عليها بعض الدلالات. إنه في بداية الرواية يدعونا إلى المشاركة في كتابة رواية عما يحدث في مصر الآن. وهو يعبِّر بعد ذلك عن رفضه لأساليب تجارة الرواية في زماننا، ويعلن تنازله عن كل أسلحة كتاب الرواية القديمة والحديثة على السواء. وفي قلب الرواية يلتقي بزوجة العامل الزراعي المقتول، ويذكر لقاءه السابق بزوجها مبدياً الرأي في حقيقة ما حدث، وهو أحياناً يصرح بأنه يرفض مواصلة سرد بعض التفاصيل خشية تعطيل الحدث الرئيسي، على أنه في النهاية يتدخل تدخلاً جهيراً مثيراً بعض التساؤلات الايديولوجية: هل هذا ما يحدث في مصر فقط؟ ويعترف أن المسافة ضخمة بين العنوان والمعنى، بل يعترف بأن قيوداً كثيرة بعضها كان في داخله هي المسئولة عن هذه المسافة، ثم يدافع عن نفسه في مواجهة من يتهمونه بأنه أجهض ثورة الفلاحين، مبيِّناً أن الفلاحين لم يتحركوا بعد مقتل الدبيش، نتيجة للخدر الأيديولوجي الذي يسيطر عليهم، ثم لا يلبث أن يتحول دفاعه إلى دعوة وتوعية «إن هناك اكثر من الدبيش يموتون في كل لحظة..... ما حدث غير عادي. وتحويله الى امر عادي ويومي متكرره خيانة يجب الوقوف في وجهها. ثم لا يلبث ان يتحول إلى محرض: اولئك الذين يزدادون فقراً كل لحظة في ريف مصر...... يبدو انهم بلا ذاكرة. لهذا نسوا مثلاً من الزمان القديم...... تقول كلماته: قال: يا فرعون إيش فرعنك. قال: ما لقيتش حد يردني». ص ١٧٤ - ١٧٥ وتنتهي الرواية بهذه الكلمات التي تستكمل كلمات أخرى في مستهلها عن ابي ذر الغفاري، عجيب لمن لا يجد القوت في بيته.. كيف لا يخرج على الناس شاهراً سيفه».

والواقع أن هذا التدخل الملح للمؤلف في الرواية بل في بلورة دعوتها التحريضية الأخيرة، يذكرنا بالمنهج البرختي في مسرحياته، وإن اتخذ في هذه الرواية أسلوباً مختلفاً. وكما أن المباعدة Distantiation في المسرح البرختي لا تلغي الجانب المتخيل في هذا المسرح، بل لعلها تضاعف من دلالته الواقعية، فإن تدخل المؤلف في هذه الرواية لا يخل بطابعها المتخيل كذلك بل يعمق الاحساس بواقعية الحدث الروائي نفسه. وبتعبير آخر، إن التعبير السياسي المباشر في هذه الرواية لا يتنافى ولا يطمس فنيتها

الروائية، وخاصة أن المؤلف احتفظ لها بمستويات سردية مختلفة ولكنها مضمونة. فهو تارة مستوى السرد التسجيلي التقريري، وهو تارة ثانية مستوى السرد الانفعالي الغنائي وهو تارة ثالثة التحليل الفكري وهو تارة رابعة يستعين بالحوار بمستويات مختلفة كذلك فهو تارة حوار إعلامي وهو تارة أخرى حوار إفضائي عميق. وفضلاً عن هذا فإن الرواية لا تعبر عن احداثها، ولا تقدم شخصياتها بطريقة طولية، **بل بطريقة تكاد تكون إهليلجية،** فهي تبدأ من نقطة، ثم تتحرك عنها، ثم سرعان ما تعود إليها حاملة عناصر جديدة، ثم تعاود حركتها الصاعدة وعودتها الهابطة الأكثر غنىً، وهكذا تواصل ارتفاعها ونموها حتى تفجيرها التحريضي الأخير، **بل تنمو أحداثها وتبرز شخصياتها أحياناً بطريقة عكسية** أي نبدأ من النهايات لنعود إلى البدايات. مما يشكل وحدتها الصياغية رغم تنوع أساليبها السردية. إن هذه الرواية وإن تكن رواية سياسية مباشرة تعبر عن حدث واقعي مباشر، إلا أنها ليست **تقريراً سياسياً،** بل هي أولاً وأخيراً **رواية أدبية،** تبرز أدبيتها من أسلوب بنائها الخاص، الذي يشكل مستويات متنوعة من السرد التعبيري ومن البناء الداخلي المنظور، ومن الوحدة الصياغية والدلالية.

وليس هناك تعريف محدد قاطع للشكل الروائي، وليست هناك صيغة أو وصفة جاهزة نهائية تحدّد لنا أدبية الأدب، بل تتنوع الأشكال وتنمو وتتجدد بتنوع التجارب والدلالات ونموها وتجددها.

إن فضيلة هذه الرواية الأدبية، ليست فحسب في أنها «لم تهرب، لم تخن» في مواجهة الواقع الراهن في مصر الآن على حد تعبير مؤلفها يوسف القعيد في الغلاف الأخير لروايته، بل إن جرأتها السياسية أو الدلالية عامة تمتزج امتزاجاً عضوياً بجرأتها التشكيلية الفنية، وتضيف إضافة جادة إلى الملحمة الريفية المصرية التي قدمها لنا يوسف القعيد في سلسلة رواياته السابقة، وإلى تراثنا الروائي العربي المعاصر.

٤] **كلمة أخيرة:** لعلنا لاحظنا في هذه الروايات الثلاث، أموراً تجمعها وأموراً تمايز بينها:

أ) فمن ناحية، تتبين أن واقعاً تاريخياً مباشراً محدداً - وإن تتابعت لحظاته - يكاد يكون نقطة استلهام هذه الروايات الثلاث. وهو واقع يمتد من المرحلة الثانية في بناء السد العالي خلال النظام الناصري [نجمة أغسطس] إلى المرحلة الأولى من النظام الساداتي [وقائع حارة الزعفراني] فالمرحلة الراهنة من هذا النظام، [ما يحدث في مصر اليوم]. ولهذا فالتاريخ الخارجي حاضر حضوراً قوياً في هذه الروايات الثلاث، وتحرص هذه الروايات على تحديده تحديداً تسجيلياً داخل بنيتها الفنية، فضلاً عن أنّها تستمد منه عناصرها وأحداثها ودلالاتها العامة.

ولهذا فبالرغم من الخصوصية الأدبيّة لهذه الروايات الثلاث، فإنها معلولة لهذا الواقع التاريخي المحدد، أي هي ثمرة له وتعبير عنه، ولا نفهم أبعادها فهما حقيقياً عميقاً بغير استحضاره، دون أن يجعل هذا منها استنساخاً لهذا الواقع.

ب) على أننا من ناحية أخرى تتبين بين هذه الروايات الثلاث تشابها في بعض المظاهر التعبيرية السردية، لعل من أبرزها المظهر التسجيلي التقريري. ولعل هذا المظهر ينبع من النقطة السابقة، أي تعبير هذه الروايات عن لحظة محددة من واقع تاريخي محدد، فضلاً عن الحرص على تحديد دلالة هذا الواقع واتخاذ موقف منه. ولهذا أقول إن هذا المظهر التسجيلي والتقريري في التعبير الفني مرتبط بطبيعة الواقع الخارجي المعبر عنه، فضلاً عن طبيعة رؤية هذا الواقع. حقاً، إن مظهر التسجيلية يختلف في كل من هذه الروايات الثلاث. ففي «نجمة أغسطس» تصبح التسجيلية تصويراً خارجياً للأحداث والوقائع والأشياء التفصيلية. وهي لا تصدر - كما أشرنا من قبل - عن مجرد استنساخ لمنهج الرواية الفرنسية الجديدة، بل تصدر أساساً عن طبيعة التجربة الروائية ورؤيتها. إنها تعبير من ناحية عن مسافة بين الانا - الراوي و «الأشياء - الناس». هذه المسافة التي ولّدتها سنوات السجن والتعذيب التي قضاها الأنا - الراوي، والأمل الذي يفتش عنه في بناء السد العالي والتناقض الذي يستشعره بين هذا البناء وقوى القمع المتربصة به، المجهضة لمعطياته الانسانية. وأضيف إلى ذلك رؤية الرواية التي يتقاسمها طرفان استبعاديان طرف قامع وطرف مقموع. ولهذا فإن هذا السرد التسجيلي الخارجي يقاطعه دائماً سرد غنائي داخلي، يعمق هذه الرؤية الثنائية الاستبعادية للرواية، التي تنعكس في الطابع الثنائي للسرد، والذي يعبر بدوره عن موقف من الواقع يفتقد الصّراعية، بل يكتفي بالرفض وفقدان الأمل والتخلي.

أما المظهر التسجيلي في «وقائع حارة الزعفراني» فيتخذ في أغلب الأحيان مظهراً سحرياً اسطورياً يصل أحياناً إلى حد المغالاة الكاريكاتورية يكسر هذا المظهر السحري الأسطوري نفسه. ونتيجة للرؤية المتشابكة المتصارعة التي تتسم بها هذه الرواية، تتعدد وتتداخل أشكال سردية أخرى؛ فإلى جانب التسجيل السحري، هناك الوصف الخارجي وإن تميز بالاحتدام، وهناك التعبير الانفعالي الغنائي. وليس المظهر السحري التسجيلي في الرواية إلا وسيلة ملتوية توظفها الرواية لفضح الواقع القامع وتعرية إيديولوجيتها الرافضة له، الداعية إلى تغييره.

أما التعبير السردي التسجيلي في رواية «ما يحدث في مصر اليوم» فهو انعكاس لدعوتها السياسية الفاضحة الرافضة التحريضية المباشرة، ولكن رؤيتها لتعدد أطراف الواقع [الحقيقي أو المتخيّل الروائي] يفرض عليها مستويات أحرى من التعبير السردي كالتعبير الوصفي والتعبير الغنائي والتعبير التأملي فضلاً عن الحوار الذي تمتلىء به الرواية.

وهكذا تتلاقى هذه الروايات الثلاث في الحرص على تسجيل الواقع [الحقيقي أو المتخيل] تسجيلاً تتنوع المواقف منه مما يؤدي كذلك إلى تنوع أشكال سرده.

حـ) ولعلنا تبينا بشكل عابر في النقطة السابقة أن اختلاف المواقف والرؤى والدلالات هي مصدر أساسيّ في تغذية بنية السرد وتحديد معمار عالمه الخاص.

ففي رواية « نجمة أغسطس » تبرز الدلالة العامة لها في هذا التناقض الحاد الاستبعادي بين السلطة والفعل الخلاق، وتفضح الرواية هذا التناقض وترفضه، وإن لم تستبصر بحركته الصراعية. ولهذا تتسم دلالتها العامة بالطابع المثالي الثقافي المجرد.

وفي رواية « وقائع حارة الزعفراني » تبرز الدلالة العامة في رفض عالم الاستغلال والامتهان الجسدي والمعنوي، وهي تفضح هذا العالم، وإن تكن تعبر عن عناصره المتشابكة المتصارعة فيه ومعه المتطلعة إلى تغييره سواء على المستوى الموهوم أو المستوى الموضوعي الممكن، ولكن تتسم دلالتها بالطابع العقلاني الشعبوي المديني.

وأما رواية « ما يحدث في مصر اليوم » فتبرز دلالتها في إدانة الاستغلال والتبعية والاستسلام للعدو الأمريكي - الاسرائيلي، وفي فضح الفئات الاجتماعية المرحبة بهذا العدو، المتطلعة إلى الارتقاء في أحضانه، فضلا عن فضح إيديولوجيتها السائدة، والدعوة الجهيرة المباشرة إلى المقاومة والتغيير. وتتسم دلالتها بالطابع الانفعالي العاطفي النابع من تجربتها الريفية.

من هذه الدلالات والمضامين الثلاثة، تنبع الأشكال التعبيرية المتنوعة، المتشابهة والمتغايرة، في بناء الروايات الثلاث. على أن **هذه الروايات بما تتشابه به، وتتغاير فيه، تعبر تعبيراً واعياً حيًّا فنياً - وإن اختلفت مستوياته - عن محنة واقع تاريخي محدد،** هو الواقع المصري الراهن. ويتلاقى فيها التاريخ والفن والدلالة تلاقياً حاراً عضوياً يعمق وعينا بهذا الواقع - الفاجع - المحنة، ويشحذ نضالنا من أجل تغييره، فضلاً عن أنه يُغني تراثنا الأدبي العربي المعاصر.

وما أكثر الأدباء المصريين الآخرين الذين يشاركون اليوم داخل مصر، بكتاباتهم الابداعية ونضالاتهم العملية وتضحياتهم الغالية في مواجهة « ما يحدث في مصر الآن »، وأنه ليشرفني ويسعدني أن أبعث إليهم من ندوتنا هذه بأخلص تحية وأعمق تقدير وإكبار.

الوَاقِع وَالوَاقعيّة الروَائيّة

مبارك ربيع

إذا صح ان انماط التعبير بصفة عامة والأدبي بصفة خاصة تنطبع بطابع عصرها، وإذا صح هذا الفرض بالنسبة للفن القصصي في فترة ما، فأولى به أن يصح بالنسبة لعلاقة واقعنا الحالي بواقعنا في الرواية العربية. إن واقعنا اليومي حالياً يمثل أزمة حادة ليس فيها أي اصطناع وعلى جميع المستويات، وهذا يبرر مواقفنا في التساؤل والنقاش والانتقاد وإعادة النظر والتقييم ازاء كل ما يعرض لنا، ما فينا وما حولنا.

إن الصدمة ولدت هذا الوعي الحاد وفجرته في كل اتجاه، وهي ليست صدمة هزيمة آنية عسكرية أو حضارية فحسب، بل صدمة على مستوى الوعي بالطموح وبمقتضيات التطور والتقدم المادية والمعنوية في تناقضها مع قيود التجمد والتبعية وعوامل الإعاقة والقصور؛ مأساة الفكر الذي يحلل ويستخلص لكنه يعجز عن التنفيذ نتيجة فائض معوقات يكتسي في النهاية طابع الكسل بل يصبح مساوياً له مؤدياً إلى انخفاض الإنتاج والتبعية ومزيد التخلف... إلى آخر السلسلة المفرغة التي نبدأ منها وننتهي إليها في واقعنا، ان التجربة معروفة وتتكرر كل يوم: خذ مجموعة فيران واجعلها بحيث يصعقها التيار كلما أتت حركة وعودها على ذلك حتى تتشبع تجدها مستسلمة ساكنة كسولة لفترة طويلة حتى بعد قطع التيار ومع وجود دافع الجوع القوي ووجود الطعام. فإذا استبدلت الأطفال بالفيران والراشدين بالأطفال فأنت أمام أزمة هذا الوعي الذي يطل أمام الواقع المحدود وفائض المعوقات يغذي نفسه، واقعاً في كثير من الأحيان في خيوط من نسجه دائراً على نفسه. اعتقد ان كثيراً من صور هذا الوعي تتجلى في حياتنا الثقافية العربية بما فيها على الخصوص من محاولات مستمرة لتقييم واقعيتنا الروائية في طبيعتها في علاقتها بالواقع، في دورها ووظيفتها في معركة التقدم والتطور والتحرر والتحرير.

ويبدو ان كثيراً من ضروب الالتباس عند التصدي لمثل هذه الأسئلة تأتي من عيوب منهجية عند الانطلاق من تعريفات او نتائج او وراء هذه التعريفات والنتائج التي تريد ان تكون شاملة او جامعة مانعة، وربما امكن عن طريق معاكس تجاوز كثير من هذه الالتباسات عند سلوك نهج إجرائي وهو ما سنحاوله في هذا التدخل.

الواقع وظاهرة التجاوز:

إن أهم مراحل الوعي، وابسطها ايضاً هي تلك المرحلة التي يصل فيها الإنسان إلى مرحلة التمييز بين ذاته من جهة وموضوعات العالم الخارجي من جهة ثانية اي ما يمكن ان يطلق عليه التمييز بين الانا واللا أنا ويحتوي هذا المظهر من الوعي على مستويات ثلاثة أساسية: مستوى إدراك التمايز بين موضوعات العالم الخارجي؛ ومستوى إدراك تميز الذات عن تلك الموضوعات او التمايز بين الذات والعالم المحيط بها؛ ومستوى إدراك هذه الذات كموضوع من جملة الموضوعات.

فمن هذا المنظور يعرض الواقع مرادفاً للمدرك من حيث هو العالم الخارجي كموضوعات متمايزة عن بعضها ومتمايزة عن الذات. ومن حيث هو ذات مدركة تدخل ضمن هذا الواقع وتتميز عنه.

وتقتضي عمليات التكيف الأساسية فيما تقتضي تمثيل Assimilation هذا الواقع وخاصة العالم الخارجي لاستغلاله كغيره، كما تقتضي ايضاً تغييراً في الذات لتتوافق مع العالم الخارجي إذا لم يكف التمثيل، ومن الواضح أن الكائن الحي والإنسان بالذات تظهر فاعليته وإيجابيته في موقف التمثيل اكثر، مما تتجلى في موقف التوافق بتغيير الذات لصالح الموضوع، ومن الواضح ايضاً اننا إذا حاولنا أن نتصور مستوى من هذا التكيف يمثل حالة خاصة او شاذة بالنسبة للإنسان، لتصورناه يقتصر على الفعاليات البسيطة السطحية في تعامله مع الواقع أي اكتفائه بالاقتيات بما يقدمه له الواقع جاهزاً او قابلاً لأبسط المعالجة مثلاً، ولوجدناه يسكن في المآوي الطبيعية او الاقرب إلى ذلك وهذه هي مستويات التكيف التي تمارسها الكائنات الحية عدا الإنسان وهي القائمة على الميول او الدوافع الأولية لحفظ الحياة.

لكن المدخل الأساسي لفهم فعاليات الانسان في تعامله مع الواقع هي مفهوم التجاوز Le dépassement الذي يعني الاحتفاظ بالشيء المتجاوز من جهة مع وضع حد ورسم نهاية لحالته الاولى قبل عملية التجاوز

وبتعبير آخر يتضمن التجاوز الاحتفاظ بدرجة ما على الشيء في بعض مكوناته في حالة غير حالته الأولى حيث يتخذ شكلاً آخر او مظهراً آخر يكون ارقى، وربما يغير هذا الشكل من

وظيفته ليجعله صالحاً لوظيفة اخرى. إننا لو اردنا استخدام مصطلح فلسفي لقلنا انه الاحتفاظ على جوهر الشيء إلا اننا نبتعد عن ذلك الاستخدام لا تجنباً لفلسفيته، فحسب، بل لعدم صلاحيته لأن التجاوز يتضمن ايضاً الاحتفاظ بما هو عَرَضي.

إن مفهوم التجاوز على هذا النحو ضروري لفهم الفعاليات الإنسانية السامية ومنها العمل الروائي، وان كان هذا يقلق منذ الوهلة الأولى لانه قد يحيل إلى بقايا مثالية او متافزيقية في فهمنا للأدب. ومن اجل دفع مثل هذا القلق يمكن ان نفحص بعض مظاهر هذا التجاوز.

إن موقف الانسان المتجاوز للواقع يمثل في مظاهره البسيطة موقف الانسان العادي في تعامله مع العالم، موقف الباني الذي يشكل من خليط الحجر والتراب صرحاً شامخاً؛ وموقف الطيان الذي يصنع من مزيج الطين آنية وهكذا في مختلف الصنائع ذات العلاقة بالحياة اليومية الجارية.

هناك دائماً المواد الخام وهناك التشكيل على نسق الواقع وإعادة التشكيل وهناك تطوير الوظيفة، ومن الواضح ان هذا التجاوز في هذا المستوى يؤدي وظيفة آنية عملية تلبي احتياجات الانسان، لكن هناك مستوى آخر يمثل مظهراً خصوصياً للتجاوز الذي لا يقف عند حدود الوظيفة الاولية للانتاج بل يتعداها بحيث يبدو وكأن عملية التجاوز اصبحت مستقلة بذاتها، وإنها هي ذاتها هدف بغض النظر عن وظيفتها. نشاهد ذلك من موقف الصانع الذي لا يقف عند الحد الوظيفي فيها يصنعه، بل يتجاوزه إلى ما يحقق المال او الاكتفاء فيتفنن في أساليب التزيين والزخرفة والتشكيل.

ان هذا المستوى من التجاوز يستحق بالفعل ان يطرح بصدده السؤال كيف؟ ولماذا؟.

ولا صعوبة في الجواب بعد ما تقدم لان قوانين التعلم والنمو توضح ذلك، فمستوى الفن للفن والجمال للجمال، إذا صح انه يوجد فعلاً مستقلاً عن وظيفته لا يخالف قوانين الاشراط، بل يمكن ان نفهم بسهولة ان ارتباط التجاوز بالوظيفة الاولية عندما يصل إلى درجة من التشبع والتثبت يمكنه ان يستقل عن هذه الوظيفة وعن الحاجة الاولية ولو مؤقتاً ولا سيما عن طريق الاستمرار فيه حتى يبلغ الاشراط مرتبة التعود القصوى. وظاهرة نمو العلاقات والحالات الوجدانية في الكائن البشري تفسر ذلك.

هناك ارتباط بالموضوع في البداية ينشأ عن تلبية الحاجة ثم لا يلبث ان يصبح استجابة وجدانية للموضوع بغض النظر عن وظيفته وبمعزل عنها. وتتدخل في نشأة ذلك عوامل كثيرة ستأتي فرصة التعرض لها.

وهنا يمكن ان يعرض سؤال كالتالي: اليس هذا المظهر لعملية التجاوز يعتبر انحرافاً له؟ نترك الجواب مؤقتاً وننتقل إلى محاولة تبين طبيعة الواقعية الروائية ونوعية علاقتها بالواقع على ضوء عملية التجاوز.

القدرات الابتكارية:

ان عملية التجاوز كما يمكن ان تتم على المستويات البسيطة وتكتسي بالتالي طابع البساطة في الظاهر على الأقل، يمكن كذلك ان تتم على مستويات معقدة يمكن توضيحها بتحليل بعض العوامل التي ستدخل في عملية التجاوز. هذه العوامل نذكر منها على الخصوص:

القدرة التعبيرية والقدرة التخيلية، وهما نتيجة تفاعل ونمو عدة قدرات. ومن زاوية النمو تعتبر ذات دلالة كبرى على التقدم في سلم الارتقاء، ان عملية التكيف في جانبها التمثيلي الذي يهدف الى التعامل مع الواقع بتسخيره تقتضي خلق الوسائل المحقّقة لهذا الغرض، ففي مستويات دنيا يخلق الانسان الفأس والمحراث وما إليها وفي مستوى آخر يخلق اللفظ والعبارة. وتعتبر الكلمات اهم مظهر حقيقي لامتلاك موضوعات العلم امتلاكاً حقيقياً لا مجازياً وعلى نحو يتيح التصرف في موضوعاته تصرفاً حقيقياً، ذلك ان خلق الكلمة الدالة على الموضوع تتيح الاستغناء عن الموضوع والتعامل به ومعه في نفس الوقت بنوع من الرمز اي بنوع من التحاوز. هذا التعامل والامتلاك شبيه بالتعامل بالعملة النقدية في الحياة اليومية وإن كان اقوى منه واعمق، ومن ثم فثروة الكلمات دليل على الغنى بالموضوعات التي يتصرف فيها الكائن البشري. يضـاف الى ذلك ارتفاع القدرة في التصرف بالكلمات في عبارات متنوعة وعلى وجوه مختلفة وهو يشبه ايضاً مهارة الشخص في التصرف بالعملة النقدية ينميها وإن كان ايضاً اعمق.

ان القدرة التعبيرية تتيح فرصة بناء الواقع وتشكيله على نحو رمزي مواز له.

وان تدخل القدرات التعبيرية اللغوية في عملية التجاوز المرتبطة بالواقعية الروائية تعطي هذا العمل بعض خصوصياته.

يضاف الى ذلك تدخل القدرات التخيلية، نتساءل ما المتخيل؟ ويكون جوابنا ايضاً بعيداً عن نهج التعاريف الجامعة المانعة واقرب الى نهج إجرائي. ان المتخيل هو ما يختلف سلوكنا إزاءه، وبالتالي موقفنا منه اختلافاً جذرياً عن سلوكنا (وبالتالي موقفنا) من الواقع الموضوعي. ان الموضوع الواقعي هو الموجود فزيقياً والموضوع المتخيل هو الموجود صورياً؟ هو الموجود في غيابه إذا كان الواقعي الموضوعي هو الموجود في حضوره.

هذا التمييز بين الواقعي والمتخيل يجب ألا يسلمنا إلى اعتقاد انه يساوي التمييز بين الموضوع الواقعي وبين التجريدي العقلي بعبارة اخرى. إن اهم توضيح هنا هو ان المتخيل حسي. فالقدرة التخيلية تعتبر قدرة حسية (وليست حاسة) إذا قورنت بالقدرة التجريدية، وموضوعها كذلك اذا قورن بالموضوعات العقلية التجريدية. إن تخيل موضوع هو رسم صور حسية لهذا الموضوع في غيبته. ومن هنا تكون القدرة التخيلية هي إحدى المظاهر الاصلية للقدرات الابتكارية او إحدى مكوناتها. فالتخيل يتم انطلاقاً من الواقع الموضوعي المحسوس ليصور على غرارة موضوعاً

محسوساً قد تغيب فيه التفاصيل اذا قورن بالادراك. ولكنه في حدوده العامة وأشكاله يبقى مرتبطاً بالمدرك المحسوس. فالشكل المتخيل غير تام ولا محدد رغم انه محدود في اطاره العام ما دام في اطار التصور قبل ان يتحدد بالعبارة او التشكيل. بمعنى آخر ان الشباك الحديدي المتخيل رغم محدوديته في التصور كمتخيل لا تستطيع ان تعالجه باحصاء نوع من تعاريجه الا اذا نقلته من اطار الصورة المتخيلة من اطار (حسي) الى اطار (محسوس)، ومن محدود الى محدّد.

وهكذا يكون المتخيل مظهراً من مظاهر التجاوز للواقع بل يمثل ما تتميز به ظاهرة التجاوز لدى الكائن البشري وذلك باعتبار ما سبق من ان التجاوز هو احتفاظ بالواقع وإنهاء لحالته التي كان عليها قبل التجاوز بتغيير او تطوير او تشكيل جديد، وبوجه خاص بخلق تركيبات جديدة.

ان اضافة مفهوم المتخيل على هذا النحو الى مفهوم المعبر عنه لغوياً اي اضافة نتاج القدرة التعبيرية اللغوية الى نتاج القدرة التخيلية يمثل مزيداً من تركيز صفات الواقعية الروائية باعتبارهِ متحاً من الواقع الموضوعي الفزيقي، وتشكيلاً لواقع روائي عبر عملية التجاوز.

الواقع الروائي:

ما طبيعة هذا الواقع؟ انه حتماً ليس الواقع الفزيقي، ليس الوجود الفزيقي، لكنه واقع ووجود مغاير يمثل تركيبات غير واقعية فزيقياً ليس لها وجود فزيقي ولكنها بالنظر الى اسسها وعناصرها الفزيقية ممكنة ومحتملة.

ان الامكان الفزيقي يعني عدم التناقض مع قوانين الطبيعة وفي حالة الواقعية الروائية يمكن استبدال قوانين الطبيعة بقوانين المجتمع. او توسيع مفهوم الطبيعة بحيث يصبح شاملاً لقوانين المجتمع.

أما الاحتمالية (كون الواقع الروائي محتملاً) فيقصد به هنا القابلية للبرهنة بالعقل او بالتجربة. فالواقعية الروائية عبر عملية التجاوز تقدم لنا تركيبات ممكنة ومحتملة للواقع اي بالتالي غير موجودة تجريبياً ولكنها متسقة مع القوانين العامة للطبيعة (وللمجتمع بصفة خاصة) وتحتمل ان يقوم عليها البرهان والدليل.

وبقدر ما تتاح الفرص لتركيز هذا الامكان والاحتمال للواقع الروائي، أي بقدر ما يتاح للكاتب من أدوات ووسائل وصفات منها حذقه لفنه وثقافته ووعيه بقدر ما يتيح هو أيضاً بدوره الى عالمه الروائي مزيداً من تشبع بصفات الممكن والمحتمل اي بالتالي ان الكاتب الروائي يتنبأ في ضوء الممكن والمحتمل كما يتنبأ اي عالم او باحث مع عامل النسبية طبعاً. وصدق التنبؤ والتوقع في الواقعية الروائية نتيجة مباشرة لصدق التحليل والقدرة على التركيب. فالعمل القصصي والروائي بصفة خاصة باتجاهه الواقعي مجال اصيل من مجالات التحليل الاجتماعي والنفسي ومجال

للتركيب تبعاً لذلك، وهذا بدوره يضاف إلى كل ما سبق ليزيدَ من تعميق خصوصيات الواقعية الروائية.

وتبقى مختلف التقنيات الروائية المعروفة التي تتضافر حسب نضج استخدامها لترسم المصالح النهائية للواقعية الروائية وهي تقنيات لا داعي لذكرها أو وصف اثرها وطبيعتها.

إن هذا المستوى من عملية الإبداع الروائي الذي يتداخل فيه ويلتقي الواقع المتخيل والممكن والمحتمل والتحليل، والتركيب والرصد والتنبؤ هو بالذات المستوى الذي يلتقي فيه ويتداخل الذاتي والموضوعي معرفياً وفنياً.

فمن ناحية أولى يصعب الحديث عن موضوعية الروائي موضوعية صرفة كما لا يمكن الحديث عن ذاتيته بصفة خالصة، ومن ناحية ثانية فكما يكون الواقع الفزيقي موضوعاً لعملية التجاوز ومن ثم الإبداع فكذلك الذات تصبح قابلة لأن تكون موضوعاً لنفس العملية، ومن هنا ضروب رسم الذات في الأعمال الروائية مباشرة أو عن طريق غير مباشر عبر المواقف والشخصيات، وخاصة ذلك الرسم الذي يتسم بالسخرية أو الهجو وما شابه ذلك والذي نعرفه في نماذج أدبية كثيرة عبر العصور والثقافات والذي ان كان بالفعل يمثل مادة خصبة لدراسة على مستويات عدة فهو يمثل هنا تلك الدلالة القوية في العلاقة بين الذاتي والموضوعي والتي تكون سمة بارزة في الواقعية الروائية.

إن نفس التفاعلات ونفس الكيمياء إذا صح التعبير تظل ماثلة في جميع مستويات ابداع من هذا النوع فلتكن الذات نفسها كموضوع للتجاوز وبالتالي للإبداع الروائي الواقعي، فتعامل الكاتب مع ذاته لا يخرج عن تفاعلات الواقع المتخيل الممكن المحتمل، الذات- الذات، الذات- الموضوع- التحليل- التركيب الخ. معنى ذلك ان تعامل الكاتب مع ذاته ليس فيه ما يبرر ان يكون اكثر واقل ذاتية أو موضوعية بالنسبة لتعامله مع موضوعات اخرى، وكل مبرر يلتمس في هذه الحالة يمكن ان يوجد له نظير في الحالة الأخرى المناقضة.

الكتابة- الموقف

إن الروائي اليوم بدافع انه يتفاعل مع عصره وان وعيه مرتبط بتثقيف بيئته على الأقل؛ لا يمكنه ان يقف موقف الحياد من واقعه فإذا كنا قد فهمنا الواقعية الروائية. في علاقتها بالواقع من التحليلات السابقة فلا بد ان نتساءل عن موقف الروائي وهو يتجاوز واقعه ليشكله على نحو ممكن ومحتمل. نؤكد هنا ان هذا الموقف هو ما يتوج سمة الواقعية الروائية والعمل الروائي بإمكانياته اللامتناهية في قابليته للتحليل يتيح فرصة لا تضاهى في اتخاذ الموقف الاجتماعي إجمالاً او تفصيلاً متعرجاً مع تعرجات الذات- الموضوع، ان هذا بالتالي يعني ان الموقف في الواقعية الروائية ضروري لأنه يكمل صورة (المثال) الممكن المحتمل والمتخيل. بل نقول إن المتخيل والممكن والمحتمل هي تجليات الموقف الاجتماعي وبالتالي فنحن مرة اخرى امام سؤال حول وظيفة التجاوز ونحن مباشرة امام سؤال حول وظيفة الواقعية الروائية؟.

إذا كنا قد لاحظنا ان مستوى التجاوز من أجل التجاوز يمكن ان يحيل إلى طرح سؤال عن انحراف التجاوز المبدئي الذي كان كعملية للتكيف يسعى لتحقيق وظيفته ويلبي احتياجاً. فهل نحن امام سؤال جديد، امام عودة إلى ذلك التجاوز الوظيفي البدائي؟.

ربما، ولكن هل نحن على يقين من ان جواب سؤالنا عن التجاوز من أجل التجاوز يكون إيجابياً؟. بعبارة اخرى هل نحن على يقين من ان التجاوز من اجل التجاوز قد تجسد في فترة ما من تاريخ الأدب والفكر؟ وهل نستطيع إثبات ذلك؟

إننا إذا اردنا ان نكون اكثر تنظيماً في العرض ربما يلزم ان نميز في الوظيفة هنا، بين ما له علاقة اكثر بالذات من جهة وما يعود على المجتمع من خلال الموقف الروائي للكاتب من جهة ثانية. وربما امكن ان نتحدث عن امتلاء الذات والاكتفاء والتعويض والاعلاء، بل وعن شعور الكاتب بخطر يهدد علاقة الأنا بالآخر ومن ثم تأتي وظيفة الإبداع كمحاولة لإعادة ربط الجسور وتحقيق التوافق او إعادة الاندماج كما يمكن من جهة اخرى ان نتحدث عن الرِّيادة ومسؤولية الثقافة ووسائل التغيير وتفاؤلية البطل الروائي وفعاليته وإيجابيته.

لكنني افضل تجاوز هذا وذاك معتمداً في الختام نفس النّهج الإجرائي فألاحظ ان وظيفة الأدب والرواية بالذات ليست وظيفة السيف او الفأس او البندقية انها وظيفة تحليل وتركيب وتعبير، وظيفة وعي وتشريح للوعي ونشر للوعي، وظيفة تعرية وتجسيم وظيفة تسجيل وشهادة...

إنها دائماً ليست وظيفة السيف أو الفأس او البندقية.
اتكون اقل من ذلك؟ ممكن.
اتكون اكثر من ذلك؟ محتمل.
والواقع المؤكد انها غير ذلك.

مبارك ربيع

نقاط أولية حول الاغتراب القسري في الرواية العربية

فريدة النقاش

انشغلنا طويلاً بالبحث عن ملامح بطل قومي جديد في الرواية العربية، وغالباً ما وجدناه في الابطال التاريخيين وحدهم، واسترحنا إلى ذلك. وحين أفقنا بعد غفلة طويلة على الاخفاقات أخذنا نطرح السؤال من جديد.. وأتخيلني وجدت مشروعاً أولياً لإجابة.. ذلك البطل - المشروع - المرجو يلوح لي مبتسماً من خلف ضنوف القهر والعسف، وتحت السياط يتكون في حمى الصراع مثقفاً.. رمزاً لطليعته.. ومغترباً... رغم أنفه، مدفوعاً بالأحرى إلى اغتراب من نوع جديد، وزائداً عن الحاجة، اغترابه قسري وناتج عن وعيه حين يصبح الوعي شمعة وسلاحاً، يقودانه معاً إلى اعمق انتماء وأخصبه.

تتحدد اشكال هذا الاغتراب في السجون والتعذيب. في الملاحقة البوليسية والحصار الخانق. في المنافي والأقبية والصحارى. في الموت - الاستشهاد، في الموت الفعلي نيابة عن الآخرين. في الهجرة خارج الوطن وإلى داخل النفس. في آلاف الأقنعة من الاسماء المستعارة والمخابىء. وفي العزلة الإجبارية عن المنبع، عن الجماهير العريضة. وبطلنا زائد عن الحاجة بسبب هذه الغربة الأخيرة بالذات.

ان الملامح المتباينة التي تكمل بعضها بعضاً في أكثر من رواية هامة على امتداد بلدان الوطن العربي تعني ان الموضوع يشغل كتّابنا، وأنه أكثر من ذلك قد اخذ يعمل في الوعي العربي بصورة اقتضت التعبير عنه فنياً. وانه قد وجد لدينا هؤلاء الكتاب الذين يسخرون - بجرية كبيرة من فكرة التناقض بين « الخلق والوعي » ذلك ان معظمهم قد خرج هو نفسه من اتون التجربة المرة حتى أصبح هذا السؤال نفسه باطلاً... وأيضاً لأن وعيهم فعال. كان الروائيون الجدد الذين قدموا مشروع البطل وعالجوا قضيته أطرافاً في الصراع الواقعي بدرجات متفاوتة. فتراجعت صورة الكاتب الذي يعيش في « برجه العاجي » المعقم ضد صخب الحياة، بل إنها اصبحت مثيرة - للسخرية. انغمس الكتّاب الجدد في واقعهم حتى أننا نستشف خلف بعض أشكال التعبير اللاواقعية ارتكازاً صلباً إلى عالم واقعي، يبدو هو نفسه مختل التكوين.. ثمة شيء خطأ في صلب بنائه.

أمامي روايات من الجزائر شمالاً إلى العراق شرقاً. « اللاز » للطاهر وطار. « نجمة أغسطس » « وتلك الرائحة » لصنع الله ابراهيم. « الزيني بركات » لجمال الغيطاني. « شرق المتوسط » لعبد الرحمن منيف، « الكرنك » لنجيب محفوظ، « نجران تحت الصفر » ليحيى يخلف، « الحرب في بر مصر » ليوسف القعيد، « انهم يأتون من الخلف » لبراء الخطيب، « السكن في الأدوار العليا » لرفعت السعيد.

في « اللاز » نحن في قلب العالم المحتدم للحرب الوطنية ضد الاستعمار، في الجبال والمدن حيث تتجلى فضائل الشعب ومثالبه، وهو يصنع مصيره ويسعى إلى حريته في مواجهة الغاصبين. و« اللاز » هو التجسيد الحي العفوي للفضائل والمثالب فيه بذور كل الحياة.. هكذا يقول عنه أبوه « زيدان ». « زيدان » هو البطل المعنى، واللاز البطل الممكن.. الذي يولد دائماً في العواصف.. زيدان مناضل شيوعي تعلم في ثورة الجزائر وثورات الشعوب وأعطاها حياته، اللاز ابن خطيئته. ابن بالصدفة، يحارب في صفوف الثورة كأبله.. حين تقام الجسور بينه وبين أبيه، حين يتعرف على زيدان في خضم العمل الثوري يكون « زيدان » على شفا الذبح الفعلي، وهو يذبح لأنه يرفض ان يتنصل من عقيدته ولا من حزبه.

« فماذا يهم أحمر كنت أم أبيض، ما دمت تحارب العدو، مثلما يحاربه الناس وأكثر »..

« في تلك الرائحة » ثم « نجمة أغسطس » تطل علينا صورة بطل واقعي يموت تحت التعذيب، ورواية فنان يتعرض أيضاً للتعذيب، يصمد ويحكي. في تلك « الرائحة » رسائل « شهدي عطية الشافعي »، وفي « نجمة أغسطس » صورته، تجاعيد وجهه.

شهادته واستشهاده.. ولكن نجمة أغسطس ببنائها المعماري الضخم، وهي تبقي على مكونات العالم النفسي الذي خرجت منه تلك الرائحة، تخلق أفقاً موضوعياً أكثر رحابة، حيث الوجود المحدق للسد العالي في مقابل التجربة الحية التي علّمت على الروح والجسد علامات لا تنسى ولا تحصى للسجن والموت.

في «الزيني بركات» لجمال الغيطاني ثمة عصر تاريخي وعمر معاش أحكم الكاتب التشابه بينهما، تشابه يظل خلف الأحداث والشخصيات، خلف المحن والمواجهات، دافقاً خفياً، يطل علينا، دائماً يطل في لحظات العناء لا لينتزعنا من الواقع الفعلي وانما ليقول لنا: ثمة زمن شبيه، شبيه حتى في بعض التفصيلات. يصل التشابه إلى حد التطابق حين ينطلق الكاتب من التقدم التكنيكي الهائل من عصره الحي، ذلك التقدم المخيف في وسائل التجسس ومراقبة الناس، وحين يتم ذلك في عصر تحددت فيه الأماكن والمطامح، من قاهرة المماليك الصغيرة ذلك العصر هو العصر التاريخي، اما التقدم المخيف فهو سمة عصر آخر.. عصر يسود فيه «البصاصون» ويرفعون رايات مختلفة لدولتهم على رؤوس الأشهاد وفي كل مكان. يخرج «سعيد الجهيني» بطل هذا العالم- البطل الذي يخصنا- يخرج من اعماق هذا الجب الجهنمي وقد مسته النار التي يشعلها شيخ في التسعين «هجر بيته وانطلق إلى الريف يشعل فيه ناراً حامية، يستنفر الشعب». في هذه الرواية اكثر من أية رواية اخرى، تتبدى لنا ملامح البناء القمعي المحكم، محكم بطريقة رياضية مجددة.. تبدو عبثية لشدة تجردها حيث.. «يسري شيء خفي، شعور لا يبين في الأرواح والجماد، رهبة خفية من الزيني، لا تبدو على وجه بشر، وانما ترى بعيون خفية..».

في «شرق المتوسط» التي يصدِّرها عبد الرحمن منيف بمقتطفات من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، ولا يحدد مدناً أو دولاً.. يجعل قضية بطله «رجب» المناضل من أجل الناس، الشاعر الذي يأكله الهزال ويصيبه العمى ويموت- قضية للجميع. فهل يا ترى لو حدد مكاناً بعينه في هذه البقعة الشاسعة من العالم التي هي امتنا لقال أحد: لا، ان ذلك يحدث بالضبط في مكان آخر.. ولو ان أحداً قال هذا فلن يستطيع أبداً ان ينفي حدوثه في المكان الآخر... إن الإدانة دامغة... رجب المنتمي الفنان ينهار تحت التعذيب- فيخرج من السجن بعد أن يوقع. نأخذ عليه انه بدأ منهاراً، ولكنه يعود لينتمي من جديد... فيهرع إليه العمى والموت. في «شرق المتوسط» سوف نجد «هادي» الثوري المتكامل يشير وجوده وموته تماماً كما تشير عودة «رجب» أي انتاؤه الثاني إلى المنابع الخفية التي لا تجف ولا تموت لصلابة المناضلين.

تقدم «الكرنك» لنجيب محفوظ محاكمة عابرة وشهادة في حق ثورة يوليو وضدها، يقول الراوي لنفسه «حقاً إن حياتنا تزخر بالآلام والسلبيات ولكنها في جملتها ليست إلا النفايات الضرورية التي يلفظها البناء الضخم في شموخه وأنها يجب ألا تعمينا عن العظمة في تولدها وامتدادها. هل عرفنا ما كان يعانيه ساكن الحارة في القاهرة عندما كان صلاح الدين يحقق انتصاره الحاسم على الصليبيين؟» تفتح السجون والمعتقلات أبوابها لشباب ثورة يوليو الناصريين ولأصدقائهم الشيوعيين، ويموت حلمي حمادة تحت التعذيب في حجرة التحقيق، وتغتصب زينب دياب ويخرج من كل هذا وبسببه بطل جديد: منير أحمد يبحث عن الطريق.

في «نجران تحت الصفر» ليحيى يخلف، يخرج «اليامي» من حارة العبيد ثائراً «يجب ان نناضل من أجل العبيد والفقراء» ضد المهانة.. الجوع وخصي الشباب وقطع الأيدي وسلطة السيوف. وعلى هذا الطريق اقتادوه إلى ساحة الاعدام التي نصبت في الشارع ليتفرج العبيد على المشهد «لقد أصاب نصل السيف أعلى الكتف.. صرخ اليامي من أعماق جمجمته بصوت مثل صرير الأسنان وبدا مثل ديك ذبحوا منه الوريد فهاجت حلاوة روحه وانطلق يبحث عن عراء...» الوحدة والأسى ومباهج الحياة دفعت كلها برفيقه «أبو شنان» إلى معسكر الأعداء.. تعجز روح المناضل القديم عن استيعاب الخيانة والبلادة.. ان المباهج كلها سراب وسأم.. يعود «أبو شنان» إلى رفاقه وحيث تشتعل الحرب ضد جيوش امام اليمن.. «فمتى من شدة الألم والقهر تنبجس الأرض وتزلزل زلزالها..».

«.. إنهم يأتون من الخلف» العمل الأول لصاحبه «براء الخطيب» يقف فيه العالم على أهبـة القيامة في انتظار النّوة في مدينة الاسكندرية، حيث يلتقي كل الأبطال الفقراء في خمارة «الربح البسيط» وأمثالنا لا يخسرون كثيراً إذا جاء عاليها واطيها «على نفس المقهى يلتقي الأصدقاء الذين يسميهم المؤلف بأسمائهم الحقيقية.. ابراهيم فتحي وآخرين، فلا يلاحقهم العسس، القهر محدق في كل مكان.. يقول الودع لحاسن الأم «يقتل الأول يا زهراء وحيداً بين اصدقائه ويرتوي من دمه حاكم ظالم».. ثم «يموت الثاني يا امرأة ميتة الفقراء في الحروب: تفصل الرأس عن الجسد ويموت- يا زهراء- دون رشفة ماء..» يحدث ذلك في الحروب ولكن الحرب الأهلية الصامتة محتدمة أيضاً.. الفقر والغنى يتواجهان بضراوة..

هناك عالمان لا ثالث لهما يقدمها المؤلف في صيغة تخصه تماماً وتشير إلى جدته: «اين يممت وجهك تجد السيف يرتد إلى النحر لتموت معلقاً في بحار الفقراء وتصير الطريق طريقين: طريقاً للحياة وطريقاً للموت، وتحمل من الاسماء اسمين: اسماً للحياة واسماً للموت، ويكون الزمان زمانين، زمناً لغروب الشمس وزمناً لشروقها، ويكون الوطن وطنين: وطناً للفقراء، ووطناً للسماسرة والخصيان، بينهما يولد جنينان: جنين للقهر وجنين للخلاص».. على هذا الطريق الواضح كالشمس يسير أبطاله الذين لا تقعدهم خمارة «الربح البسيط» وتتلاشى ملامحهم الخاصة ليبرز الموقف.. منشورات.. عسس.. تخشيبة.. أسياخ الحديد التي تكوي مؤخرة الطلاب.. شهداء.. ودموع.. والغربة ككل غربة هنا على طريق

الانتماء.

يطرح «يوسف القعيد» في روايته «الحرب في بر مصر» موضوعاً كبيراً يخرج منه «مصري» بطل بالغ البساطة، يموت في الحرب موتاً فعلياً نيابة عن طبقة تفسخت وفاحت رائحة عجزها وبلادتها.. هؤلاء الذين مهنتهم الفراغ.. يعلنون هذه الحرب، اخر الحروب، ويرسلون «بمصري» بديلاً لابن العمدة ليموت ميتة ساذجة حتى قبل ان تكتمل كلية رؤيته عن العالم.. كان عليه أن يحارب دفاعاً عن وطن لا يملك منه شيئاً وهو يحمل اسماً غير اسمه... اسم ابن العمدة.. وهو أصلاً لا يجوز تجنيده لأنه ولد ابيه الوحيد.. ولكنه يخوض الحرب ببسالة الذين كانوا يتصورون انها حربهم هم، ويموت.. يموت وهو لا يستحق حتى أبن يعلن اسمه كشهيد وأن تحصل اسرته المعدمة على معاشه.. من قبل كانت الأرض التي وزعها الاصلاح الزراعي على فلاحي قريته قد عادت إلى كبار الملاك.. ومن قبل كان «مصري» النابغة قد عجز عن اتمام تعليمه وكان الخفير- ابوه قد سقط في الفاقة وعجز عن توفير حد الكفاف لأسرة كبيرة العدد «أحسست بالفراغ والاحتياج».يعود الصديق مرافقاً لجثمان «مصري».. مشغولاً بوسائل اثبات هويته الحقيقية. لا سبيل إلى رد الاعتبار.. لا سبيل.. كل شيء مخطط وجاهز من أجل ان يموت مصري نيابة عن الآخرين.. غريباً مفعماً حماسة وتعاسة. لا يدري كيف سوف تحسم الحرب الأخرى.يقول صديقه «كنت اتمنى.. آه.. وماذا تملك في تلك الأيام غير التمني؟ كنت أتمنى لو أن الحرب ما تزال قائمة، لكي احضر نقطة من دمي، آخر دم دافع عن تراب وادي النيل أختم بها آخر الفصل الخاص بي في هذه الرواية، ذلك أن عصر الحروب انتهى..». وليبدأ المحقق رحلة البحث من جديد- لتبدأ دورة جديدة.. ومثلما كان «زيدان» اللاز يحارب حربه المزدوجة.. مات «مصري» تلك الميتة الغريبة المزدوجة.

رفعت السعيد مؤرخ وليس- روائياً، تأتي تجربته الروائية الأولى تسجيلاً لفترة هامة من تاريخه الشخصي النضالي.. تقدم «السكن في الأدوار العليا» مناضلاً هارباً يحمل اسماً غير اسمه، يتوقع في كل لحظة هجوم العسس على مسكنه السري في حي شعبي فقير. «أنا.. تعرفونني منذ البداية. لست مدحت، مدحت مجرد اسم سري. اسماء كثيرة ناداني بها الناس: شكري، حسن، صفوت، صلاح..».

اي اسم ثم قصة تنسجها، تحكيها لنفسك ثم للناس، ترددها حتى تصدقها، وبها تتعامل وتجبر أيضاً على أن تتعايش مع شخص جديد، يولد، يتكون، تتحدد معالمه، ثم يقيم في داخلك، ليس أمامك سوى أن تطيعه، وأن تتحرك، وتتصرف وفق هواه.

أليس غريباً ان تكون بأكثر من اسم؟ اسمك في الحزب، واسمك في المكان الذي تعيش فيه، وهناك ايضاً ذلك الشيء المنزوي تماماً في اعماق بئر سلم الذاكرة.. اسمك الحقيقي.. اي حقيقة، أي اسم».

مدحت يتوقع دقات معادية في كل لحظة، يعيش اسيراً لذلك الإدراك المزدوج.. هويته الحقيقية والجديدة.. علاقاته القديمة ودفء العالم الشعبي الذي يفصح عن نفسه ويعطيه مودته بسخاء - يخرج البطل من اسم إلى اسم ومن سكن بعيد إلى آخر.. والمخبر يسلم جاره عازف الموسيقى العذب إلى الشرطة. «أحسست بكعب حذائه في خلفي» وتلك الوجوه الكالحة التي تتكاثر وتلاحق المنتمين إلى الغربة أو السجون المظلمة والموت» وجه مثلث اتذكره جيداً، شارب باهت،عينا ذئب مريض اعرفه، لكن اين رأيته».

فكيف إذن تتبدى صورة الواقع في هذه الأعمال؟.

«أقبل المطوعون، وطلبة المعهد الديني، وأعضاء جمعية الأمر بالمعروف، وحرس الأمير، والخويان، وباعة المقلقل، وسيارات الونيت، وعدد من مرتزقة «أبي طالب».. اقبل واحد من الزيود، أقبل الغامدي شيخ مشايخ التجار وسمية عبده السديري سابقاً وبائعة الفجل حالياً.

أقبل أحمد شاهي، الطبيب الباكستاني في سيارة الاسعاف، وأطلت من «الدريشة» «غالية» ابنة السميري قائد قوات الامام... الخ».

هذه بداية «نجران تحت الصفر». لكأن يحيى يخلف الفلسطيني الجنسية، العربي التجربة والغربة والعذاب، يقدم في الساحة التي نصب فيها احتفال اعدام «اللامي» الذي اتصل بالجمهوريين في اليمن.. لكأنه يقدم لنا صورة لتشكيله الواقع العربي.. هناك عبيد لم يعتقوا.. وعلى حدود نفس المدينة عمال في صناعة البترول الضخمة ينتظمون في الاحزاب والنقابات ويناضلون تحت رايات التقدم.. وحين يلقي عباجة بحمل القمامة الذي أتى به من السجن يفزع الصغار الجائعون حين يعثرون على «يد» آدمي قطعت من الرسغ لأنه سرق قطعة لحم، والطائرات المقاتلة النفاثة قادمة من مصر يقودها طيارون شبان تقصف نفس هذا السجن والمعسكر المجاور له بمهارة ويعودون.. يعودون إلى المطارات الحديثة وإلى حيث رجال آخرين يجيدون بنفس المهارة استخدام الرادار والصواريخ..

وفي «شرق المتوسط» تتجاور وتتعايش كل أشكال الإنتاج لتفرز خليطاً من الأشكال والعلاقات الاجتماعية التي تختلف بهذا القدر او ذاك من بلد لآخر حتى أننا نجد سمة هذا الاغتراب القسري وكأنها سمة تحلق في الفضاء القومي دون ان يرهقنا البحث، وان كنا هنا نتناول بعض النصوص الهامة فقط فإن التفتيش الدقيق سوف يدلنا- ولا بد- على مدى عمق هذه الظاهرة في الانتاج الروائي والقصصي الجديد.. لأنها ببساطة واحدة من الظواهر الأساسية في واقعنا العربي المعاصر.

على روابي هذه التشكيلة ترتفع من المحيط إلى الخليج رايات الدولة القومية الشمولية أو- الدولة- الثيوقراطية. وهي في كل الحالات بوليسية تحمل تحت معطفها الكبير الذي يتسع باتساع الأمة كل رموزها التي يدخل بطلنا معها في علاقات مجردة أو

فعلية - العسس - شيوخ القبيلة - الأمراء - مكاتب البوليس السري وآلة القهر التي تتشكل من كل هذا او بعضه.

وأياً ما كانت صورة القهر، أي شكل الأداة - تلك التي تمارسه فقد استوى الأمر وملكتها جميعاً روح القبيلة والمشايخ والآباء، وتعلمت طقوس القمع الدموي البارد. وتكتسب آلة القهر في بعض الأحيان شكلاً ميتافيزيقياً علوياً.. تبدو قادرة على كل شيء.. لها قوة إله بحيث تبدو القوانين التي تحكم حياة الناس وتسير علاقاتهم غامضة مغلفة أبداً بهذا الطابع الميتافيزيقي.. ففي العلاقة المذبذبة التي تتسم بعنف مكتوم بين القمة والسفح بين حواري العبيد الذين لم يعتقوا وقصور الأمراء والنظارات السوداء للخبراء الأجانب لا يتجلى قانونها الوحشي إلا لهؤلاء الأبطال - الطلائع المشتعلين بهذا الوعي الإيجابي الخلاق، الساعين إلى المثل الأعلى، تلاحقهم روح القبيلة الاقطاعية البورجوازية الخليط، وتشدهم إلى حظيرتها حظيرة الاخفاق والسكون.. والابتسامات اللزجة.. ابتسم الرجل ذو الكرش الكبير - انه انما - حين جر « رجب » شرق المتوسط للتوقيع.. للسقوط، وفي « أسوان » حيث ذهب راوي « نجمة أغسطس » ليشهد مجد البناء في ميدان السد العالي الفسيح بان الظل الطويل للمئذنة ومكتب المباحث.. ويسعى الرابضون على القمة إلى إقرار مودة زائفة مموهة. مضمونها هو الاستغلال والقهر، إنها لعبة الدولة القومية الظافرة، لكي تحل الصراع على طريقتها بمودة الكلمات بين القمة والقاعدة.. ويدرك الجميع وبعد فوات الأوان انها لعبة تمسك فيها القمة بكل الأطراف، وتركبها حالة من الشراسة لتحريك العرائس التي ترفض الامتثال، ومرة أخرى من « نجران تحت الصفر ».

« - انهم يقصفون تحشدات الامام.

- انهم يفتحون لنا الطريق ».

نعم ان القوات الظافرة للقمة التي طالما نادت بتمثيلها لكل الناس.. كل الناس بجيدة كاملة.. تسير على السراط تخشى الانجذاب الى هنا او هناك خوفاً من الله ومن حريق الجحيم.. انهم يفتحون الطريق للفقراء لكي يفروا من السجن الرهيب.. سجن المذلة القومية والاجتماعية، ولكن دولة البورجوازية الصغيرة الظافرة.. التي تصب نيرانها هي الأخرى على طرفي السراط تتلفت حولها وهي تفتح الطريق - نعم وهي تفتح الطريق - لتقمع بكل قوة كل صوت آخر غير صوتها وكل نفس يشي بصعود المنتجين إلى القمة.. صاح شهدي عطية الشافعي في ساحة المحكمة.. « كيف يمكن أن أقف ضد نظام يبني السد العالي ».. كان يسعى إلى خلق المودة على أرض الندية لكنه يموت تحت ضربات السياط، ويموت « مصري » نائياً عنها في ارض سيناء..

حين يكون قد فقد كل شيء، وبقيت له الآن اغلال أبيه، أغلال التعاسة والغربة المقيمة لأهله وفقراء قريته.

يسقط « مصري » شهيداً بعد أن حط العدو الصهيوني رحاله من جديد في المدينة، هذه المدينة بالذات كانت قد تحررت من الوجود الأجنبي ليكتم أنفاسها الوجود الثقيل للتجار، ولم يدخل العدو الصهيوني إذن للفراغ. كان العالم قد أعد وتهيأ له حتى في ظل الدولة الناصرية « خروجاً على مبادئها » التي جاهدت لتجتث أسس علاقات التابع مع الأجانب والمحتلين.. وتبين أن صورة التابع هذه قد تشكلت في كل مكان من « شرق المتوسط » تحت أقنعة كثيرة، تبقي جميعاً على الجسور مع المركز.. والحاصل ان الامبريالية تركت بصمات التشوه العميق في مجمل البناء، وبرزت مع الوقت وجوه سمراء لوحتها شمس صحارينا الجميلة لتتصدر الصورة بديلاً عن الظالمين السابقين، وتشدد قبضتها بنفس أدواتهم على رقاب الخلق. وكان أن اخفقت البورجوازية الصغيرة، وكان عليها ان تسفر عن هويتها وهي تقتص من الاخفاق.. فتسارع عند كل أزمة عميقة إلى قهر البديل الصاعد لها.

والعالم الروائي لهؤلاء الكتاب - الذين خرج معظمهم من السجن أو نجا صدفة من الموت تحت التعذيب - هو صورة هذه الاخفاقات.. وليد الهزيمة، وهؤلاء الكتاب، الأبناء الطيبون للبورجوازية الصغيرة، التي مارست هي نفسها كل الفضائح.. انما يحدوهم طموح التجاوز.. تجاوز التخلف والتعاسة، ويمزقهم الهم الثقيل للبورجوازي الصغير الذي يريد أن يجمع كل شيء في سلة واحدة.. كل شيء.. فواقع انتمائهم الاجتماعي مضافاً إليه خبرتهم ومعرفتهم بحياة هذه المجتمعات وهؤلاء الأبطال، معرفة نقدية غالباً، جعلتهم يقدمون صورة الواقع الساكن والبطل وحده متحرك.. إلى الأمام إلى التجاوز الذي يؤرقه.. أين يمور الصراع. كيف يتشكل المزاج الجماهيري العام.. كيف يتشكل المزاج للأطراف المتناقضة المتصارعة.. كيف هي النبوءة.. كيف تلوح آفاق التجاوز؟. لا أحد يقول لنا ذلك.. « اللامي » جمهوري.. و « مشعان » نقابي.. و « شهدي » شيوعي.. و « مصري » مثالي طموح نقي.. الخ.

حينما اخفقت الطموحات الاشتراكية للدولة القومية، جرت معها إلى حظيرة الاخفاق كل شيء.. وعاد الشعر العربي إلى مجد الغناء والرثاء.. وكان علينا ان نقر بضرورة الانتظار حتى تؤتي أكلها، مؤامرات البلاط والتآكل الداخلي والتلفيق والعجز المتصل عن حماية النفس. حينئذ تتقطع الخيوط المتداخلة وتبين الدنيا كما ينبغي.. لقد فشلنا وما من أحد يستطيع أن يبرىء ساحته وينزوي بعيداً.. وها نحن نسجل بعد أن عجزنا عن رؤية البذرة الخبيثة للخراب في زمن التوهج القصير..

نجران من جديد..

« ينقسم الرجل المتزمل في ثيابك إلى اقسام اربعة.

تأتي ريتا من الشمال ويأتي المستر من الجنوب. ويرفع السياف حديده الصقيل، وتهجم أشجار النخيل على المدينة..

قضية التجاوز سوف يحسمها النضال.. النضال في الواقع الفعلي.. ويكفي هذه الروايات شرفاً انها تقدم صورة البطل

المناضل. فكيف يبدو؟.

لا يصلح البطل هنا لكي يتصدر شاشة السينما العربية في فيلم تنتجه إحدى المؤسسات «المؤممة» والمملوكة للدولة في بلد عربي.. لا لأنه يحمل آثار السياط على ظهره ولأنه غير موفور الصحة، وانما لأن بزوغه وانتشاره وامكانية ان يصبح بطلاً قومياً يقتدى.. يفزع القائمين على الأمر وعلى السينما.

في «الزيني بركات» يقود الفقراء شيخ جاوز التسعين، ويخرج «سعيد الجهيني» من السجن معتلاً مهدوداً، ويتربى «زيدان» اللاز في احضان العذاب والغربة.. واقعية عالمهم جميعاً حارة بكل تبدياتها بدءاً من نيران الحروب، الى القطع الفعلي للأيدي - وللاغتصاب والموت، من ضجيج التوربينات في السد العالي إلى كمائن صعدة.. إلى ريف مصر التعيس وحواريها المظلمة.. من كل هذه الأمكنة الواقعية التي لا تحمل أبداً شبهة المتاهة.. يخرج بطلنا من «شرق المتوسط» متهماً.. له دائماً روح فارس وضمير نبي يؤمن بكل الناس، يحمل في اعطافه اشجان الحساسية الجديدة في الواقع العربي. وليس من قبيل المصادفة أن ينشأ هذا التشابه الحميم الذي يتكشف لنا. لا يقع البطل الجديد أسير البحث عن القوانين التي تسيّر قوى الطبيعة والمجتمع بل هو يكاد يمسك بها جميعاً، ويحمل هنا امكانيات كل بطل فاعل لتغيير الواقع العربي، لدفعه من حالة السكون والفوضى الداخلية، يسعى إلى التجاوز إلى اقرار نعيم حقيقي على الأرض وفي اكتشافه لحقيقة انسانيته يجد نفسه منغمساً حتى النخاع في الدفاع الحق عن انسانية كل الناس.. لا يستطيع ان يحب اعداءه كرومانتيكي حالم.. انه يتشكل بالحقد على الطغاة والظالمين.. وينفلت وحده لا كإنسان استثنائي - إنما كوعي - من شروط التشكيلة الحياتية الهجين ويخلق تلك المسافة العقلانية بين جموح روحه والواقع الموضوعي، بين الأمة والعالم هل يمكن ان يقف ضد نظام يبني السد العالي.

هو أيضاً يجيد الاستشهاد.. ولكنه لا يسعى إليه وفي حين ينتمي طبقياً وروحياً إلى البورجوازية الصغيرة ناقداً لها فهو يسعى إلى عقلنة الجموح الرومانسي الفوضوي لدى البطل البورجوازي الصغير الذي يحتج باشكال متباينة فردية - في الأساس - على العالم الذي يفلت فيه.. وهو يدرك أن فرديته لا تقود إلا الى الطرق المسدودة. انت قوي بالناس. اما وحدك فانت ضعيف.. وان التجاوز الفردي للآلام لا يقود إلا الى حل خاص الى غربة اختيارية.. كان «رجب» قد سقط وخرج من السجن تحت الآلام.. وخرج من الوطن ليسترد صحته التي ازدادت سوءاً بعد سقوطه.. ولكنه عاد إلى الانتماء من جديد انخرط من جديد في العمل. ومثل «بوشنان» الذي كاد ان يطفىء الشموع كلها في حارة العبيد.. فما من حرارة تضيء ولو شمعة صغيرة في أفق العالم المرجو إلا وانطفأت. «موت اللامي» «انهيار بوشنان» ولكنه يعود ليضيء هو نفسه من جديد مثل رجب ويغتسل في بحار الفقر ورمال العاصفة اثر نوبة اغتراب روحي عميق.. ان عقله يتفتح على بقايا المرارة والأحزان ولكنه يعرف إلى اين يتوجه وهل سواك يا مشعان يستطيع ان يشعل الأفكار. عودة إلى الانتماء إلى الإلهام.. لقد اختبر كل منهم عمق علاقته باصله البورجوازي الصغير بطموحه الفردي الخاص.. ثم عاد بيقين اعمق عاد ليعاني بفرح الآلام الاختيارية للتعميد في نيران الاكتشاف الاخير نيران الوعي النضالي العالي.. يصبح هذا البطل «بطلاً» اغنية في حواري الفقراء والعبيد. وخيِّر شهدي من قبل «بين اوربا والجحيم فارتضى الجحيم واستقبل الليمان أول نزيل من نوعه قيدت السلاسل الحديدية قدميه بامر الملك». ها قد تجاوز حالة الفطام القاسي. وطريق الخلاص الفردي ليس مرفوضاً فحسب لأنه خيانة للاختيار الأصلي ولكن لأنه لا يفضي روحياً إلا إلى قبض الريح. انه هنا.. ولدى عودته يستعيد وشائجه السرية بالمنبع وتتفجر القوى الهائلة لروحه.. هو لا يستند فحسب إلى الوعي والأفكار بل أيضاً وبنفس القوة الى الضمير إلى الشهوة العاصفة لتغيير العالم إلى اختيار قلبه.

وما زالت لم تتبلور بعد ملاحم البطل الآخر الذي يأتي من اعماق الشعب انتماء واختياراً في آن، شاهراً سيف النضال والوعي. وسواء انتظرنا حتى يولد ذلك الكاتب الذي يأتي من أعماق البروليتاريا معبراً عنها مقدماً بطلها. أو استطاع روائيونا ان يفعلوا، فإن هذا البطل ما زال قابعاً في رحم الأيام القادمة ويا لنا من محظوظين.. فهذا البطل المشروع الذي نحبه رغم انه لا يزال يحمل في اعماقه الحنين القديم لمحدودية العالم البورجوازي وامنه المفتعل سوف يخلي الطريق قسراً إلى البطل الآخر الذي يتشكل الآن في اعماق العملية التاريخية فاحلام البورجوازية الصغيرة التي انطفأ شهاب مجدها بسرعة تتكسر على صخرة الواقع القاسي.. وتكشف بفزع وذهول انها سوف تتجرد بسرعة من وسائل انتاجها الصغيرة.. من مقومات امنها الخاص. وها هي تنحدر قسراً إلى مصاف الكادحين الكثيري العدد. وتتحلل رغم انفها من الأحلام الجميلة والوشائج وهناك في قلب هذه العملية القاسية سوف يستكمل البطل الثوري ملامحه..

وحينئذ سوف نميز فيه بوضوح تلك العلامات والملامح الفريدة لبطل قومي وليس مشروعاً - لأن رحلة المشروع الطويلة التي صاحبت عمليات التغيير الاجتماعي سوف تولد بطبيعة جدليتها ذاتها ملامح جديدة تماماً.

تقول قرنفلة للراوي في الكرنك».. لعلك لا تدري انه شاب شجاع ذو كبرياء وان مثله يكون عرضه للشر أكثر من غيره».. وبالفعل كان حلمي حمادة عرضة لقسوة سادية افضت إلى موته.. فهل يا ترى يبقى بطلنا في المستقبل وهو يملك هذا القلب الجسور والروح العالية عرضة أيضاً لهذه القسوة؟ ام انه سوف يخرج من الاعماق نداً لسيد القبيلة قادراً بالدرجة نفسها على تدميره؟ قابضاً بكلتا يديه على شرعية تمثيله للأمة؟ تصبح بطولته بلا منازع حين تنزاح غمامة التشوش... هل يا ترى

كانت الوجوه السمراء البديلة للخواجات والأغوات والعسكر الاجانب... هي الممثل الحق لنا.. كان ذلك صحيحاً حين اختلطت الأمور واخذنا نجني ثمر الاخفاقات ومن بين ما نجنيه تلك الآثار البارزة للسياط والدماء على جسد البطل- المشروع.. البطل المشروع الذي ولد ومات في زمن التشييد والمد والانتصار وما زال علينا ان نلوك علقم الاخفاق حتى يولد على النسق الأخلاقي نفسه بطل آخر.. يتجاوز احلام البطل القديم.

ولسوف تتسع المساحة جداً بينه وبين الناس العاديين رغم انه يبرز منهم... من نبضهم ومن وعيهم ومزاجهم... لن يأتي احادي البعد مناضلاً في النقابة، أو عضواً في حزب تقدمي أو محارباً ضد الاحتلال فقط.. كما هو الحال في رواياتنا... فطالما بقي هكذا سوف تعلم عليه دائماً آثار التعذيب. تعلم بعمق حتى اننا نتساءل هل يا ترى ولد بها؟ سوف يخلع البطل القومي الجديد عمامة الشيخ في حين تحمل روحه البصمات العميقة للمضمون الإنساني للدين- سوف يلقي من على ظهره بعبء التراث القومي القديم ولكنه يستخلص منه كل ما يضيء العصر يبث هو فيه روح العصر ورؤى المستقبل يقطع باختصار هذه الخطوات الشاسعة الى الأبطال الشعبيين المختلقين من الخيال والواقع ولكنه سوف يحارب بسيفه هو لا سيف بن ذي يزن ولا سيف أبيه.. سيف الوعي الثوري العميق الثاقب الذي لا ينكسر ابداً.. ولا يكف حامله عن إلقاء الأسئلة الواضحة وهو يستأنس قوى الطبيعة في الأرض والسماء ويتخلق حراً في حماها.

يولد انكسار البطل- المشروع امام قوة القهر العاتية بطلاً من نوع جديد... هو دائماً كامن في ركن من أركان الرواية ليتفرج مذعوراً أو يلبس قناع الرجل الاكاديمي الخالص ما دام الفعل يفضي إلى الموت والغربة،عبر محمود دياب عن البطل- الضد وخلقه خلقا في واحدة من أفضل القصص القصيرة التي عرفتها اللغة العربية «الزائدون عن الحاجة» «والا فالمرض أو الجنون هو مصيري» انه يقبع هناك في شرفته الصغيرة.. خائفاً بلا اسم لا ينتمي ولا يبتسم... تولد الدولة القبيلة نار الجحيم- في داخله اغتراباً من نوع خاص... مواتاً نهائياً لقدرته على الحب لقدرته على اي تواصل مع العالم، وقد سبق لبطله الطفل ان طرد من ملاعب طفولته في مدينة الاسماعيلية التي ولد فيها وكبر معها، طردته قوة التجار وهم يسلبون المدينة ليلاً من براءتها من علاقتها البسيطة القديمة... ففي «أحزان مدينة» تولي وإلى الأبد أيام الطفولة.. أيام التواصل..

يعيش البطل- الضد في منفى اختياري نقيضاً لكل المنافي الواقعية الأخرى- المنفى الذي يتنفسه مع الهواء في التعقيم الذاتي الذي اجراه لنفسه... يرى نفسه محظوظاً فقد توفر له الحد الأدنى من الهواء الذي يكفيه كي لا يموت خنقاً.. في الحلم يقرأ شعر المتنبي وحين يفيق على صورة المخبر المعمم الذي يقبع في مواجهة شرفته يلوذ بلزوميات ابي العلاء... وهو مستعد دائماً لأن يردد الشعار الذي حصن به نفسه ضد وطأة الدولة- رئيسه- امه- وظيفته «أنا بريء كل البراءة مخلص لعملي» تلك هي آلة القهر المركبة التي تهدد وحسب بالخراب المعنوي والدمار الفعلي في السجون والمنافي وحسب.. وانما كذلك بقطع الأرزاق والتضور جوعاً كزائد عن الحاجة وفي مواجهة الشرطي المقيم أمام داره أو في داخله يفتقد هذا المثقف الهاوي كل فعالية.

يبقى السؤال: هل جددت هذه الروايات.. هل اضافت في ميدان الشكل شيئاً ذا بال.. هل جاء الزوائيون العرب ليرسوا اسس رواية جديدة في زمن يتراجع فيه هذا الشكل تراجعاً ملحوظاً؟ من بين هذه الروايات تشكل «اللاز» للطاهروطار، بداية راسخة لرواية مكتوبة بالعربية في الجزائر وتقدم «الزيني بركات» تجربة في اللغة.. وعلى نفس الطريق يتقدم «براء الخطيب» وان كان تقدمه في اتجاه الغنائية ويلتقط «يوسف القعيد» موضوعاً كبيراً ويقدمه كمادة خام ويقطع يحيى يخلف أرضاً مجهولة في الواقع العربي وعلى مسافة شاسعة من هذه الأعمال جميعاً تقف «نجمة أغسطس».. بمفردها تجربة في البناء تخرج وحدها من محدودية عالم الأشخاص والمواقف والحواري والقرى لتستند بالقوة نفسها إلى حقيقة العالم المادي الصلب الذي يصل «بصنع الله ابراهيم» إلى شكل تركيبي متقدم يفتح الطريق لخطوات جديدة.

عبد الكبير الخطيبي

عن ألف ليلة والليلة الثالثة

«احك حكاية وإلا قتلتك»: مبدأ جوهري في سلسلة ألف ليلة وليلة، مبدأ القص باعتباره فتنة مطلقة. ذلك ما سيكون حافزنا في الكتابة، ومحور لذّتنا السردية. ونقول منذ الآن، بأن هذا الحافز سيكون مصحوباً بمشهد الليلة البيضاء. ثم خارج هذه السلسلة، وهذا المشهد: لن تكون هناك قط شهرزاد ولا هذا الحكي ولا هذا الموت، كما لن يكون هناك ذلك المهبل الممزق، ولا تلك الليلة البيضاء.

لكن قبل ذلك، لنأخذ الوقت الكافي لنحبّ شهرزاد ونستمع بامعان الى صوتها، ونتابع زمن جسدها، الذي هو جسد الحكاية. لن نتعرض هنا لسوى ذلك الجسد الضخم المنطوق بصوت لا أحد، منذ الأزل، صوت آت من لا مصدر، وانبثاق خيالي للحكايات متخطّ لكل قوانين الكتابة.. انبثاق للحكايات التي لا تكتسب فيها الشخصيات قيمتها إلاّ من اختِصاصِها في السرد أو الهلاك داخلها. وماذا لو كان الموت كامناً بالذات في رفض هذا المبدأ الجوهري. وفي قول: لا. ماذا لو كان الموت بالنسبة لنا، نحن العرب المتدهورين الآن، (فيما وراء الأخلاق والميتافيزيقا)، هو هذا النّفي الخارق الذي لا يمكن وصفه بعد: لن تكون هناك بعد شهرزاد؟ نعم، إن مثل هذه الحكاية قد بدأت...

لكن لنأخذ الوقت الكافي لكي تمارس شهرزاد فتنتها علينا، وليس هناك من حاجة لتخيّلها بالملموس، لأننا سنكون، في تلك الحال، بصدد تخيّل المُتخيَّل، وتخيل الظل داخل الظل (Le Simulacre)، والجسم داخل الجسم، والحكايات بعدد الليالي البيضاء.. مجموعة باعثة على الجنون تقطع أنفاس مَنْ يلعبون وفق هذا المبدأ الجوهري بدون أن يؤدوا ثمنه. لا حاجة إذن- وهذه الـ «اذن» هي هنا دعوة للأزل، هي «اذن» بدون ارادة في القوة وبدون فكر ذي عضلات-، لا حاجة إلى أن نتخيّل شهرزاد كجسد واقعي موشوم بالجواهر والعطور المُسْكِرة وسط حريم من الجنّات حيث يرقص الأمراء ويتعاطون الحب جماعياً مع المحْظيات والعبيد في مجامعة متسلسلة.. لن أحتاج إلى أن أعيد تصوير ذلك الشرق «الرخيص» لأتمكن من التحدث إليكم.

لنأخذ الوقت الكافي لِنُحبَّ شهرزاد في المشهد النظري، النظري جدًّا، الذي وضعته شهرزاد، منذ البدء، موضع التساؤل: مشهد نظري جداً لأنه يقدم فكرة باذخة لمبدأ مطلق، في رفاهيتها السردية. حكايات لحكايات، للاقتحام والافتتان والإدْهاش، وكأن المَسْرُودَ عليه ميّتٌ مفتون. ذلك أن الافتتان والفتنة يستتبعان فكراً مسكوناً (بالأَرْواح)، وهذا ما كان عليه المصير الأدبي للعرب، الذي تغنّى به السجع القرآني، وعِشْقُ الحكاية والشعر. وإذا كان طريق البشر، في القرآن، يسير وفق زمن دائري مختوم نهائياً في الفوق: موت، حياة، موت، حياة في الخلد[1]، فإننا نجد في ألف ليلة وليلة، أن المبدأ السّردي يستخدم عمل الموت[2]، والقص، كعمل مطلق للموت، وبدون هذا العمل لا تقوم للقص (الحكاية) قائمة. ان الحكاية، باستقبالها للموت، تغدو هي إقامة الأزلي، أو بتعبير أدق، تكون هي الأثر والكلام لما كان يمكن أن يكون: الحكاية في زمن المستقبل السابق. وإذا كانت الحكاية تبدو وكأنها تسبغ على الماضي سموّاً (كان في قديم الزمان) وتجعل من الحاضر صوتاً لتلفّظها، فإن الحكاية لا تؤكد أية ميتافيزيقا لزمن كلّي ممتلىء ومتراتب، بل إنها تقول، من الأول للآخر، ما تكرره شهرزاد إلى ما لا نهاية وهي تحكي: سواء كنت حية أم ميتة، فالأمر سيّان.

لنستأنف السرد. ظاهرياً، ما يطلق زمام المبدأ السردي هو الجامعة المشتركة (Partouze)، وهو حدث عادي بين الأمراء والعبيد، بين الملكات والعبيد (وهنا أسمع في التجويف صوتاً ساخراً: ستكون الجامعة المشتركة بالنسبة لمبدأ الحكاية في ألف ليلة وليلة، ما يكونه الحريم بالنسبة لنظام الأبوة (الأبيسية) أي أنها ستكون استيهاماً (هلوسة). وبالضبط فإن مجموع الحكاية يرجعنا إلى استيهام ما. فالملك الصغير شهر- الزمان، حضر جلسة تهتّك بين زوجته وبين عبيد، كما حضر مشهد تهتك ثان بين زوجة أخيه شهريار وبين عبيد.. وكذلك حضرا هما معاً هذا المشهد الأخير يكرّر أمامهما. يمكن القول بسرعة: هذا يتعلق بالاستيهام الملكي والأبوي. صحيح، لكل ما هي الأبيسية؟ هنا سنقوم بانعطاف يحاذي الحكاية (Le récit) ومبدأها: احك حكاية وإلاّ قتلتك.

تضطلع الأبيسية في نظامها، بنقل القرابة الأبوية عن طريق الدّم والمني. فشيخ العائلة (أو نائبه) يحدد هذا النقل، ويوزع دورة الدم والمني داخل شجرة النّسب: انه يؤسس الترشيح، والسّلالة والاستمرار. مجتمع ذكوري، مجتمع ذكور، مجتمع يولد الرجال أي ما يمكن أن نقول عنه، بأن الرجل يلد الرجل، والذّكر داخل ابنه الذكر، واسم الدم والمني داخل الابن.

(١) في سورة البقرة: ﴿كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتاً فأحياكم ثم يميتكم ثم يحييكم ثم إليه ترجعون﴾. الآية ٢٧

(٢) بالمعنى الذى حدده هيدجر.

وحسب هذا النظام، كانت المرأة ستكون الجهيض المنحرف والثانوي، والمهبل الممزق، وبصفتها كذلك ستتولى هذه المرأة ثقب غشاء المهبل: وفي عملية شاقة، جدّ شاقة استيهامياًبالنسبة للشخص الذي سيتلذذ بها.

ويولد الابن من الأب بواسطة غرس البذرة (بالمنيِّ والدَّم): انه يولد ما بين أمه ونفسه وكأنه أب وابن، ما بينه وبين البنات. فهو منذ البدء يشكل انزياحاً متعدداً، يضحّي بالمرأة وبالمرأة في نفسه، وسيكون داخل هذا الفراق، ابنَ أبيه، وأب والده، منحدراً ومصعداً في النّسب، أي في ترقية دَمِه ومنيِّه. انه لن يلتذّ إلاّ ضد أمه وضد أخواته وزوجته الخاصة. وبرفقة أجداده وجميع آبائه والأولاد الذكور في الجماع نفسه، وفي نَسَبٍ مُتَرَقْرِق.

ممر مزدوج للقضيب، ومهبل مثقوب، وبذلك تكون زوجة رئيس العائلة هي الموت، بل أقول الموت الذي يلد ليعطي الحياة للذكور الذين يتمتعون بها، أو، على الأقل، يحاولون ذلك أو يتظاهرون به. ذلك هو المشهد الأبيسي القائم على تخوم مبدأ ألف ليلة وليلة.

ان هذا المبدأ يعطي عملاً للموت: حضور التَّهتُّك، تهتك زوجته، فصل الملك عن ذاته والإلقاء به في مشهد مفرط: المشهد الذي يتمتع فيه العبد مع زوجته، والمشهد الذي يتمتع فيه الآخر (الأدنى) مع المرأة (الموت) التي تحس باللذة. وبالنسبة لهذا الملك، فإنه لم تُسْرَق منه فقط اللذة والقدرة على الانتعاظ والحصول على التلذذ من خلال حذاقة من هم أدنى منه، بل انّه ضُحِّيَ به قُرباناً للموت أمام أخيه. وبعد أن غدا سيّداً مفصولاً عن أداته الجنسية، يشهد موته الخاص والتضحية به: طقوس تهتُّكٍ حَيْثُ الملك الرائي (ومن ورائه الإلّه اللاّمرئي) ملقي في نشوة الجنون. ولأن التهتك لذة قديمة لم يطرأ عليها تغيير- رقصة الجسد المستسلم لحمقه-، التهتك (أمام الملك الذي يرى ويموت من تأثير ما يرى بعد أن يُجَن) يكون هو عودة الآلهة الوثنية التي تضحي بالإلّه اللاّمرئي الذي يكون الملك هو صورة له مفصولة عن جسدها وعن قدرتها على التلذذ والانتعاظ. وكل قانون الإلّه الواحد اللاّمرئي (في الإسلام)، وكل مسألة الزنا، متّهمان في جانبها السلبي الذي يرتدّ إلى جسد الملكة الخائفة، وجسد العبد عند الجماع المشترك.

إن مشهد فتنة شهرزاد يسبقه ذلك المشهد الآخر حيث يرى الملك وهو يلعب بالاستيهام الأبيسي في الواقع المستعصي. ما معنى أن يثقب المهبل ثم يقتل امرأة كل ليلة؟ إنّ شق المهبل (كما قيل في موضع آخر) يستهلك ما بين اللذة والقتل كالحب، كالشهوة، كالجسد المنشطر للعاشق الذي يرتد، مفصولاً، إلى فراق الحبيب داخل الفجوة المستعصية على عمل الموت، والاستيهام الأبيسي ينتفخ، ويشوّه أكثر من ذي قبل هذه الإشارة العتيقة التي لم تمّح قط من عنف الانتعاظ والحب. وعندئذ ألا يكون التلذذ بمهبل مثقوب دون تحمل ثقبه، والتلذذ قبل لحظة الموت، ثم قطع الرأس لكل امرأة وقطع نائب القضيب الملكي.. ألا يكون سبباً في «انتصاب» عجيب للحكاية؟.

أمام التهتك، يحضر الملك موته ولا يقدر على أن يغيث نفسه: فمكانه قد شغل، وأصبح مسكوناً، وفي هذا المكان الفارغ المثير للانتباه، في هذه الفوهة الباعثة على الجنون، ستتشكل الألف ليلة وليلة. ان سحر الجسم الميت للملك ليس معناه فقط تحويل جنونه وعجزه، بل أكثر من ذلك: رفع هذا السحر والافتتان إلى درجة الشعور بضرورة نظرية عالية، واعطائها في نفس الآن، شكل بديل رهيب، شكل الخطر ذاته.

واذا كان الحكي هو هذا الخطر الذي لا يغتفر، وإذا كان دائماً مقترناً بتضحية، ومتطلباً لفدية تفدي جسمه الذي يلعب به كأنه لعبة زهر النَّرد، فإن الحكاية تجابه، داخل تيهانه، ما لا يستطيع قط أن يتملكه بدون افتتان وبدون فتنة، فتنة الموت ذاتها وهي تمنحه ملجأ في جسد الحكاية لدرجة أن القص والموت يكونان إشارة ظلّ مجيد.

أن تسحر أحداً معناه أن تحتل مكانه، لا عن طريق التماهي، بل بواسطة تامٍ متصنّع: ساحر، فاتن، وأتظاهر بأن أكون في مكانك، فأوظف جسدك، وأشلّك وأسمّمك، واذا تظاهرت بأنني في مكانك فإنما أفعل ذلك أيضاً لحسابي: أين أنا إذن؟ إنّني مفصول عن ذاتي وعنك، وأراك تنظر إليّ، وأراك تراني أنظر إليك: فالساحر المسحور يوحي بالمبدأ الذي تقوم عليه الحكاية.

إننا نتذكر: شهرزاد تحكي لأختها وللملك في الآن نفسه. شهرزاد هي الحكاية التي تستمع إلى نفسها وهي تقول للملك وللأخت وللموت. والأخت، تلك الأذن الأخرى لشهرزاد، مثلما كان شهر- الزمان النظرة الأخرى لأخيه، أثناء التهتك الفاجر. إن الليلة البيضاء للحكاية تقلب نظام الزمن المعتاد، وتدخل الزمن الكوني في ديمومة الحكاية. والليل الذي أصبح نهاراً كاذباً، يجب أن يستمر في نور كينونته، وأن يتماسك وهو في منتهى التعب خوفاً من أن يتعرض للمناوأة في عنصره الخاص. الأفضل ألا يكون هناك نهار ولا ليل، والأفضل حكاية أزلية تلغي الزمن، وإذا غدا الموت هو الليل ذاته حسب الاستعمال الاستعاري، الليل الكبير الثابت الجوهر حيث لا يسطع أي كوكب، فعندئذ سنقول بأن الموت، كينونة الموت، تمثل الليل الذي ما كان له أن يكون سوى زمن غير قابل للإصلاح ولا للحساب في نظر كل ضوء نهاري.

ولكن اللّيلة البيضاء- وحدة المتناقضات ووحدة جميع استعمالات الزمن-، من أي شيء مستخلصة؟ هل من الليل الذي تطيله؟ هل من النهار الذي لا يحتملها ويطاردها؟ هل من النور الشمسي الذي تحتفظ باسمه؟ وهل لا تزال الليلة البيضاء تخضع لقانون النهار واللّيل؟ وحسب أية مجموعة، وضمن أي فلك كوكبي يجب أن نسجلها؟.

الليلة البيضاء المزدوجة تضاعف النهار والليل مطيلة ما بين الغسق والفجر، هناك حيث تمّحي كل بداية وكل نهاية. اختبار لأي شيء ولمن هذه الليلة البيضاء؟ اختبار لجسد لا ينام، فهل هذا للفكر المتيقظ ولعمل اللاّوعي؟

بدون الليلة البيضاء للحب والشهوة، وبدون تجربة الزمن المنقرض، هل تكون هناك قط حكاية أو كتابة أو عناق شهوة؟ هل يكون هناك فكر جدير بليلته الكبيرة وبالموت الذي يتأملها؟ هل يكون هناك قط حب وهيام؟ وماذا لو كان الحب هو هذه المجموعة من الليالي البيضاء داخل النوم الممتنع. لو كان هو هذا الهدم المتكرر للزمن في افتتان الجسد، الخارج من التعب والملل والنوم ليدخل في ألق الليلة البيضاء المقتحمة بفوضاها ورغائبها، وكلامها وحكاياتها "اللاّمنتظرة، لدرجة أن المحبوب والمحب، الحاكي والمحكي، يكونان اختباراً لغباوة باذخة وغير معقولة، أي فاقدة لكل حاسة أساسية لإقامة التعارض بين الليل والنهار، بين المعتم والمضيء، بين الموت والحياة، وسط ديمومة صادرة عن تجربة لا يطالها الحساب.

نعم، النهار هو زمن الكد والتعب والقانون، والليل هو مجال حركتها المتأججة، وحرقة حبها، هو تشنّجها وانحرافها وتوجيهها نحو الظل الذي يتأمل في الخلوة- وليس هناك من ضياء نهاري قادر على أن يرجع لي أية ليلة مضت- الليلة البيضاء هي هذه الخسارة، خسارة داخل الخسارة وليست نسيان النوم والحلم، وانما أحلام مسروقة من الأحلام ومن عمل اللاّوعي.. وانما أرق مشتهى وباعث على الشهوة، أرق الحب المستخلص من نوم يتحتّم أن يعود، المنزاح داخل النهار، داخل الزمن، تيهان النهار في الليل، أرق مسرود (احك حكاية وإلا قتلتك)، أرق يحفر في انطفاء الشمس زمن شمس أخرى، وزمن ضوء آخر، وجسد آخر، زمن برق ورعدة شهوة حيث ينعدم تعارض النهار والليل.

الليلة البيضاء - مثل الأبيض- تتآمر على الزمن وعلى قانونه المستعصي: إنها تدفع ثمن ذلك ويتحتم عليها هذا الدفع- بسرور إذا أمكن- لدرجة أن السرور يكون هو سماء السعادة مثلما هو الشأن عندما ترخينا مظلّة نحو أرض يتقافز فوقها الأولاد تشملهم براءة الضحك.

الليلة البيضاء، ديمومة بلا زمن: هل هذا ممكن؟ لنستأنف.

لا نقدر على النوم هذه الليلة. ما دمنا قد بدأنا السهر على هذا النص المحكي هنا، فدخلنا في عنصر الليلة البيضاء التي تتمثل حركتها في أن تكون وحيدة (فريدة) وفي ألا تعود قط لا في النهار ولا في الليل.. أن تكون خطراً واختباراً للشهوة التي تمتد متنامية متلولبة في فلك تيهانها. لا نقدر على النوم. والليلة البيضاء تنادي اليقظة من أقصى النهار والليل، وسيكون لها دائماً الموت وعمل الموت لتسحر نفسها، ولتفتننا. إن كينونتها تسكن داخل الهلوسة، وليس هناك حقاً لا زمن الوعي الكبير، ولا زمن السهاد المطلق، لأن النوم قائم هنا ساهراً أيضاً كأمّ لتهدهدكم على صدرها. وفي الحياة دائماً تلتقون شخصاً يسرق منكم لياليكم البيضاء، ويعيدكم إلى حضن الأم ويقدم لكم ملجأ للنجاة فوق السرير المنفوش المنتزع من الليل الذي انفلت من بين يديك. لأجل ذلك، عندما نسهر- بينما يبدو الناس نياماً- يكون للفكر والجسد حظ في استحقاق صمت الليل المتأمل، وفي الآن نفسه تتوافر إمكانية الكلام المسروق من أحلام الهاجعين ومن لاوعيهم، من مرحهم الضائع في التعب والنوم. أليست الكتابة في خضم هذا الوسواس وهذه الهلوسة، فكرة انتشائية، افتتانية؟.

لا شك أننا أحسسنا كفاية بالليلة البيضاء، بمبدأ الليلة البيضاء كعنصر سردي، وكنظرية للحكاية، كافتتان متبادل بين الموت والحكي، بين النهار والليل. وكل هذا المشهد هو اسم لمشهد آخر، هو خلفية لمشهد الفتنة، أو بدقة أكثر، طليعة- مؤخرة الفتنة. طليعة- مؤخرة تشبه صورة تلك المرأة الجميلة التي وصفها أحد كتاب الخلاعة العرب بقوله:

« من الأمام نسحر، ومن الخلف نموت ». وهي أيضاً قصة شهرزاد وكل الشهرزادات. غير أننا لا نتوفر على الوقت لنتحدث عن كل شيء ولنوضّح (هل يتعلق الأمر بالتوضيح؟) كيف يتحمّل جسد المرأة المسلمة هذه الحركة الاستيهامية: احكِ حكاية، حكاية جميلة وإلا قتلتك، ثم الفتنة من أمام ومن خلف، والموت والجمال، فجميع هذه الصّيَغ ترد بذاتها في مخيّلة العرب.

الليلة البيضاء هي أمام- خلف النهار والليل، وهكذا تتعرض شهرزاد لخطر الموت. انها ترفع عنصر الليلة البيضاء إلى مستوى أبيض نظريّ وإلى مستوى نظرية باذخة من الحكايات. سلسلة من الليالي يتخاصب فيها الموت والحكاية ويتفاتنان عبر اختبار خرافي تستعرض خلاله شخصيات بشرية وفوق- بشرية، غيلان وجن، وعفاريت، وعرائس البحر والأرض، وجثث متحركة... وكلهم: كائنات مهلوسة بهذا المبدأ المخصب، وكلهم يولدون، لا بوساطة الموت وحدها أو من خلال الحكاية العجيبة التي يتحتم عليهم أن يسردوها، وانما يولدون بين الموت والحكاية داخل شفرة البديل. بديل فظيع بدون استئناف، كأساس لنظرية زمن يّمحي بدون انتهاء في الصوت الأزلي للحكاية. والليلة البيضاء تسهر بصرامة على هذا المبدأ كما الشأن بالنسبة لمن على فراش الموت وهو يحكي قصة حياته، ويرى أمامه استعراضاً لمقتطفات من وجوده، ولآثار أقدام متعددة تتوالى، والذكريات والأحلام والملذات والاستيهامات، وتنتف الماضي: في هذه اللحظة المؤثرة وقد وضع خطوة في عالم الموت وأخرى لا تزال عالقة بالحياة، يصبح هذا المحتضر ساهراً قبل السهرة، ويلعب مسبقاً الطقس الذي سيرافقه في احتضاره ويعطّره. هذه السهرة، هذه الأمسية- مبدأ وجود الليلة البيضاء- هي التي تفرغ الزمن من كثافة كينونته ومن جاذبيته اللاّكينونية. خفّة راقصة مضبوطة الإيقاع على خطوات الافتتان، تحمل السارد والمسرود له، إلى نسيان الزمن. عندئذ يكتسب النسيان تلك اللاّمبالاة المتحركة الراحلة إلى « الهناك »، دائماً « هناك »، حيث لا يجري شيء ولا يحدث إلا في الحكاية. إن الحكاية التي تفتننا لها شيء يمتّ بصلة إلى المعجزة، أي أنها لا تخضع إلاّ لوحيها اللاّمنتهي، وللحركة العجيبة للكلام يجب ألا ينتهي قط. هذا الافتتان يسكن مملكة اللاّوعي « المسكونة ».

قبل الوصول إلى المشهد المزدوج للفتنة الذي اخترناه هنا

(فتنة وتلذّذ) نريد أن ندقق من جديد بأن مبدأ **ألف ليلة وليلة** (احك حكاية وإلا قتلتك) يكوّن بذاته مبدأ شاملاً يحرك كل السلسلة ويخترقها من الرأس إلى القدم بدون توقّف. فباعتباره مبدأ تدشينياً موجهاً لمصير شهرزاد، فإنه يسجل منذ أول حكاية حضور منطقه الصارم. وهذا ما يتجلى في مثال قصة الشاطر والتاجر التي نجدها في بداية ألف ليلة وليلة. فالشاطر يكرر المبدأ على التاجر، وهناك ثلاثة شيوخ قاعدين في الغابة هم الذين ينقذون هذا التاجر المسكين: فكل واحد منهم يحكي بدوره حكايته الخاصة، وفي كل مرة ينقذ ثلث جسد التاجر. هذه التّقنية القائمة على التّراكب الذاتي، تمفصل مجموع الحقل السّردي.

ومن بين الحكايات العجيبة، حكاية الطبيب دوبان مع الملك، وهي متداولة في عدة كتب عربية. في نهايتها، يقترح الطبيب على الملك أن يقص عليه حكاية، فيرفض الملك ويأمر بقتله. عندئذ يعبر دوبان عن رغبة أخرى قبلها الملك، وهي أن يقرأ في كتاب قدمه له الطبيب أثناء احتضار هذا الأخير. وبينما كان دوبان يلفظ أنفاسه، كان الملك يدير صفحات الكتاب المتلاصقة مستعيناً بريقه الذي يبلّل به أصابعه: لكنه تنبّه إلى أن جميع الصفحات بيضاء كلّية. ومات الملك مسموماً بهذا الكتاب الفارغ (لأن أوراقه كانت مسقاة بالسم)، مات في الوقت نفسه مع ضحيته؟ مات ضحيّة لضحيّته.

تحول عجيب للحكاية ان الحكاية لا تقول تدقيقاً بأن الكتابة تقتل وتسمم، وانما الكتاب الأبيض والصفحة البيضاء هي التي تقتل، وكأنما الحكاية طرس للكتاب والكتابة سبقت سلطة كل صفحة بيضاء: قراءة ما لم يكتب قط، والاستماع إلى ما لم يتلفّظ به من قبل، ثم الموت بتأثير من هذا الفراغ المذهل. وفي مجموع السلسلة ينسج هذا المبدأ قانونه. في حكاية أخرى، نسمع ملك الصين يأمر الجميع: «اسمعوا وعوا ليحمل كل واحد حكاية.. ولا بد أن تكون غريبة وعجيبة تفوق كل ما سمعته من حكايات.. وإلاّ سأقتلكم جميعاً».

وإلاّ سأقتلكم جميعاً أو أفتنكم جميعاً. فالأمر سيّان. إن الفتنة المحبة ستتقدم نحونا محمولة على أجنحة هذا المبدأ الغريب العجيب اللذيذ. والكائن المسكون بالفتنة المحبة يشبه مسرنماً أو شخصاً مصعوقاً بما يعيشه ويراه. وهذا ما نجده في حكاية الحب المحرّم بين شمس النهار، والفتى. فحسب قوانين الفتنة التي لا يصدقها الجسد الضعيف، فإن شمس النهار، محظية هارون الرشيد، تستدعي الفتى الشاب إلى ليلة حياته، الليلة التي لا تنسى، الليلة البيضاء التي ستحوّله إلى جثة متجوّلة، وإلى ظاهر في الظاهر، وهو تأثير ضروري للفتنة التي تلعب بنفسها.

في ديكور شرقي رخيص، يتكون من الحدائق العجيبة المعجزة، ومن القماش اللّماع، ومن العطور المسكرة، وباختصار، في صورة الجنة الإسلامية التي تبدو وتنتشر أمام العاشق المفتون في طرفة عين، وأمام الوصيفات اللاّئي يغنين ويعزفن الموسيقى.. في مثل هذا الديكور وهذا المشهد، يستمع العشاق ضائعين، ويبكون منذ البدء تلك اللّقيا القائمة هنا، هي هنا ولكنها مع ذلك مستحيلة، هنا وهناك بين يدي قدر موسيقيّ يسحرهم ويلو من افتتانهم. وتغني الجاريات طوال هذه الليلة البيضاء، في حين أن الموسيقى تجمع الزمن داخل كلية لا تحتمل ممزّقة بالدموع وبتبادل النظرات المنتشية. يرتفع الغناء، ويوالي ارتفاعه محتضناً الشهوة، مستهلكاً نفسه.. وكأن الحبّ عند مغادرته الجسد المتولّه للمحبين، قد كان هو ذلك العرس القائم ما بين الحكاية والأغنية.

كلّ جارية بعد الأخرى تنشد ما يقوله الحب المتولّه، الحب الصوفي للعرب: هيام قوامه الرعدة والافناء. تطلب شمس النهار والشاب من الجواري: تحدّثن باسمينا وأنتن تعاودن الغناء:

لقــد أبرزت سر الغرام سرائري
وأظهرت للعـذّال مـا بـين أضلعي
وحالـت دموع العـين بيـني وبينه
كــأن دموع العــين تعشقــه معي

ما هو جيش بين أضلعي، وفي أحشائي وحلقي، وكذلك رعشة شفتي، أعطيتك إياه عربوناً لهذه اللحظة التي لا تنسى. لقد فصلتني وجسدي يستقر في المنفى إلى الأبد. لك أن تتصرف بغنائي كما تشاء. تكلم غنِّ، أكتب باسمي الخاص، فقد منحتك كل شيء في حماس لحظة. وها ان الليلة البيضاء تغمر أوردتي، وتعشي عقل النهار، وكل عقل.

تجمع الأغنيـة النهار والليل في الجسد المسحور للعاشقين الاثنين. وعندئذ تتناول شمس النهار كأس خمر (وأية خمر) وتشرب ثم تتناول كأساً أخرى وتلثمها وتقدّمها للشاب. بدوره يلثم الكأس ويشرب ثم يقول لجارية: تحدثي باسمي وغني باسمي:

تشابــه دمعي إذ جرى ومدامـتي
فمن مثـل الكـأس عيـني تسكب
فوالله لا أدري أبالخمر أسبلــت
جفوني أم من أدمعي كنـت أشرب

إليكم جميعاً أهدي هذه الكأس من الخمر التي ألثمها. وأنت، لا تخش شيئاً، فإنني لا أمنح سوى العطاء الخالص.لا تفنى لحظة فتنتني. إنني ملك لك بقسم أجهل قانونه، وربما كان هذا القانون العجيب هو قانون الأغنية التي تسحرني في النشوة بسرها الغامر. أشرب، وألثم بأمل غير ذي معنى.

وتقول الحكاية: تناولت شمس النهار العود وأعلنت لمحبوبها:

– سأغني على شرف الكأس المخصصة لشخص آخر. وما أفعله هو قليل بالنسبة لما تستحق.

ثم أنشدت:

يبكي من القرب خوفاً من تباعدهم
فالدمع ان قربوا جار وان بعـدوا

لأي أحد موجّهة هذه الدموع؟ هذا الغناء الغامض؟ ومن هو الآخر الغائب في الحكاية؟ ما الذي يغيب في فتنة الشهوة؟ إن الحكاية لن تقول لنا ذلك قط. لكننا نستطيع أن نخمن بأن الفتنة– ظاهر داخل الظاهر– تشخص الواقع داخل صورة خيال مجسم في الجسد: فشمس النهار والشاب لم يتبادلا القبل حقيقة قط، ولم يمارسا الحب أبداً كما يقال. ذلك أن المشهد توقّف بمجيء

أمير المؤمنين هارون الرشيد. وقد ماتت شمس النهار كغسق مرصع بالنجوم، بعد أن فصلت عن حبيبها، لتلتحق بالغائب الكبير بعد هذه الليلة البيضاء. حب محرّم؟ نعم، لكن أي حب يكون ممكناً بدون مشهد الفتنة الذي يسحره ويمحوه؟.

وفي هذه الحكاية، نجد أن الشهوة، في لحظة ما، تتنقّل بين الكأس والمدام، بين القبلة والغناء، فالغناء يمدّد المبدأ المطلق لألف ليلة وليلة، وذلك بتحويل بديلها الحاسم (لنحك حكايتنا ثم لنقتل أنفسنا)، وكأن العشاق، وهم يرون حكايتهم تمرّ أمامهم، أحسوا بأنفسهم مفصولين مرتين: فهم يبكون من آلام فراقهم، وداخل الاحتفال بهذا الافتتان يظهر الغياب. ذلك هو الخطر الكبير للحب. إن الفتنة تحيلنا إلى هذا الفراق المزدوج للحياة: فهي تعزف مشهد الحب حسب إيقاع حضورها، ثم تعزف مشهد استحالته في الغناء عن الغائب، أي أنها تستقر داخل ظل، على تخوم الجنون وإماتة الجسد. ولا شيء يصنع داخلها، فالفتنة لا تحسب باللذة، ولا شيء يعطى لها كلية لتستقر داخل العنصر المدهش لاختبارها وتمزقها. إن ما تقوله هنا الأغنية يحيل إلى اندفاعة هذا الخطر، خطر لا يتفادى، لكنّ له حظاً في حدوث الرعدة. وما دامت لعبة الفتنة تختزل في اللعب بجسد الآخر، بحياته وموته، دون أداء ثمن فادح، وبدون الإحساس بديونيزوس في تبادل الشطحة، وما دام هذا اللعب يظل في حدود منطق مشهد مصنوع ضبطه الاستيهام الشخصي، وما دام لا يخضع إلاّ لتمرين إرادة القوة ولوضعة استتيقية أو لتحدّ متكبّر عند ظهور اللاّمفكّر المتصل بالشطحة الذي يجعلنا خارج عناقنا..، فإننا في تلك الحال لن نحصد سوى حساب شهوتنا وهي حطام.

ومع ذلك، فإنه بدون قياس فكر قادر على الجنون، وبدون حساب لعبة تختلط لتصبح غير عاقلة وخالية من المعنى، فإن أي مشهد لن يقدّم لي، وما كان ليقدم لي، من خلال لطافة الآخر. الآخر، هذا الغائب الذي تشير إليه الأغنية، هذا الآخر هو في زمن المستقبل السابق: كنت سأكون مفتوناً بآخر الآخر غيري أنا وغيرك أنت. ومع أنك أنت الذي يفتنني،إلاّ أن الآخر هو الذي يكشف لي- في لحظة- الشطحة- المكان المسحور الذي تشغله، مشتهياً، وأنا أغيب. وأغنية الحكاية تحافظ على هذا المقتضى النظري قائلة الجسد الذي يحب، متحدثة بدلاً عنه، متقمّصة انفعالاته بالنيابة.. إنها تكتب الجسد العاشق داخل الفتنة التي تلعب بذاتها وبالغياب (الموت). أغنية بدون توقف.

حكاية بدون توقف: شهرزاد تحكي، والنّص يكتب، وأنا أخطط في الليلة البيضاء. لا نستطيع بعد النوم، ولا نقدر أن نموت على طريقة شهرزاد. أن نفتن ملكاً مجنوناً: هل هذا مألوف في أيامنا؟ تعود الليلة البيضاء.. لقد عادت وألقت بي في إيقاع الديمومة: كتابة لاهثة قبل أن يشرق الصبح الذي سيلفّ أحلامي المتيقظة. الكتابة في مثل هذه الحالة لا تترجم جنوناً بل اختراقاً لصفاقة الليل ولامتداد الجسد المتعب الذي يشرع، كما يقال، في التحدث منفرداً، موقظاً ما لم يسبق له أن تحدّث والذي يكون حظه (فرصته) وخطره هو الليلة البيضاء. انزلاق اليد فوق الأبيض، أبيض على أبيض، والأصابع تنحلّ، ديمومة الحكاية والكتابة داخل خطوبة النهار والليل.. وكلما امتدّت هذه الديمومة، كلما أصبح الليل لاواعياً بعمل النهار الذي قاده وظلّ ممسكاً بيدي. وعند نهاية الطريق، يركض الفكر، كأنه فرس مسرنم منطلق نحو رقم تيهانه. كيف يمكن ترجمة هذه الهزّة؟ هذا التقطيع؟ لمن نكتب انطلاقاً من صوت شهرزاد حول فتنة غريبة؟ ونحو أية سلسلة أسير أنا من جديد، ممهوراً، ممحياً، مقذوفاً من جديد، متصالباً؟.

ذلك أن الليلة البيضاء تحدث بالضبط نوعاً من الفوضى والإرباك: يبدأ الليل هنا، وهناك ينتهي النهار. إنه إرباك وقلب للأمور مغايرته لا تقبل التصالح، مثل الحب، ومثل الفتنة، أي انفصال عن الظاهر داخل الظاهر. وماذا لو كانت الليلة البيضاء - حين تلمع النجوم- نموذجاً كونياً للفتنة العاشقة؟ عندئذ ستكون مثل هذه الفتنة في انطلاقة كوكبية، وذلك حين تقود خفة الجسد وحريته الراقصة، خطواتنا داخل الشهوة المدمجة بالآخر، وستكون حكاية تعيد تكوين الزمن عبر نسيج افتتانها.

سنتحدث الآن، انطلاقاً من الاستعارة المتصلة بالكواكب، وبالجمال الكوكبي الذي يتبدّى في الشهوة. وهو موضوع شائع في ألف ليلة وليلة، وسنقتصر على مثال واحد يتجسد في جسم يستعصي على كل مقارنة: «قمر الزمان»، مراهق- قمر، خنثى مرصود لأن يفتن شعبه بأجمعه. ويحكى أن والده حجبه عن الناس إلى أن صار يافعاً، لأنه كان يخشى عليه من «أعين الحاسدين ومن مكر الماكرين». وذات يوم، طلب الوالد من ابنه أن يرافقه، فخرجا معاً. يمكنكم أن تتصوروا، لحظة، التعلق السريع لشعب بأجمعه بقمر الزمان الذي أفقده صوابه. فأخذ الناس يحيّونه ويلثمون رجليه.. وساروا يتغنّون به، وينشدون اسمه في الأشعار والأمثال، ويشبهونه تارة بالشمس وتارة بالقمر، وأخرى بالغزال، فتلتقي الاستعارة المؤنّثة بالاستعارة المذكّرة. ولكننا نعرف أن هوس الفتنة يفعل فعله انطلاقاً من استيهام خنثوي كونياً، فيعطي المرأة (أو الرجل) أحياناً للمرأة أو الرجل في ذاته، وتارة لحيوان، أو لوردة أو لحجرة أو لمسخ، أو لحلم، أو لأسطورة: تحوير للبشري في تعدديّته ونموذجه التائه وسط هجرة الكوكب.

تحكي ألف ليلة وليلة، هذا التحوّل المتناسخ المتدفّق للشهرة بلذة كبيرة. ولكن لنعد إلى كوكبنا وإلى مراهقنا- القمر الجالس الآن في دكان والده المضيء. جاء درويش جلس على مصطبة الدكان «وصار ينظر إلى الولد الجميل ويبكي... ودموعه كالعيون النابعة...». وعند الغروب أطلت ليلتنا البيضاء مبكرة. قفل الأب الدكان ورجع إلى البيت صحبة ولده، فتبعهما الدرويش وطلب أن يكون ضيفاً على التاجر الذي قبل استضافته وقد قرر في نفسه من أول وهلة، أن يقتل الدرويش إذا كان عاشقاً لولده وطلب منه فاحشة». وأثناء تناول العشاء ظل الدرويش ينظر كما كان إلى قمر الزمان وهو يتنهّد ولا يفترّ عن البكاء. وقبل أن يخرج الوالد من الغرفة، أسر لابنه على انفراد،

بأن يختبر الرغبة الحقيقية للدرويش، ثم جلس هو في قاعة مجاورة يستطيع منها أن يتابع ما يدور بين ابنه وبين الدرويش من دون أن يرياه. وحسب التعاليم الأبوية (والشهوة الأبوية كذلك)، أخذ قمر الزمان يغازل الدرويش ويعرض نفسه عليه، فاغتاظ الدرويش وصاح به:

- ابعد عني يا ولدي.

ثم قام من مكانه وقعد بعيداً، فتبعه الولد الجميل ورمى نفسه عليه قائلاً: - لأي شيء يا درويش تحرم نفسك من لذة وصالي وأنا قلبي يحبك؟ فازداد غيظ الدرويش وقال له: ان لم تمتنع عني ناديت أباك. فقال له: - إن أبي يعرف أنني بهذه الصفة... لأي شيء تمتنع عني؟ أما أعجبتك؟ فقال له: والله يا ولدي ما أفعل ذلك ولو قطعت رأسي بالسيوف البواتر. ثم أخذ الدرويش يبكي (لكن أي شيء كان يبكيه؟) وأراد أن ينصرف إلى حال سبيله، فتعلق به الولد المراهق الجميل وأخذ يقول له: «أنظر لإشراق وجهي وحمرة خدّي» ثم كشف له عن ساقه وصدره وهو يغريه بجماله، فأخذ الدرويش يصلي راكعاً ساجداً، وكلما زاد إغراء الولد، كلما تضاعفت صلوات الدرويش وسجداته المتقطعة السريعة. أي إيقاع، وكيف نسمي الصلاة المرتبكة لهذا الدرويش، رجل الله؟ عندئذ تبدأ الرعدة داخل الافتتان: مَنْ يفتن مَنْ؟.

إذا تقيّدنا بالاسم وبالجمال، فإن قمر - الزمان هو الفتنة ذاتها، والشيء العجيب المحكوم عليه بأن يسحر الآخرين: فهل يمكن أن نطلب من القمر سرَّ إشعاعه؟ ولكن الفتنة تقتضي أيضاً مَشْهدَ حِيَلها وأُبَّهتها. ومعانقتنا للقمر تنبثق داخل دم المرأة التي تخلقنا وتربطنا كَوْكَبِياً - داخل نَبْضها - بالحركة الفضائية. إن الخنثى، كاستيهام، يخصب نفسه بنفسه داخل مطلق يتعالى على واقع المغايرة الجنسية، فيكون، هنا، صورة ملائكية للقمر المتحدّر إلينا في صورة هذا المراهق الجميل. ومن هذا المظهر الذي يتراوح بين الشيء - القمر، والاسم - القمر، يستخلص الجمال جُنونه: توحيد السماء والأرض، الليل والنهار، الاسم والشيء، داخل إنشاء «ظل» Simulaire، وداخل ليلة بيضاء. والولد الضّال هو الحالة المشخصة لهذا التبدّل. فالأب يتلذّذ بابنه الذي - وهو يطلع بدور المرأة - يعطيه لذة مرتكب المحرّمات ولذة امرأة في صورة ابن، وفي الوقت نفسه يضحي أمامه بجسد الدرويش المحترق. إن قمر الزمان يهب نفسه ويعرض جسده داخل المشهد، مع حفاظه على التحريم المزدوج الذي يشدّه إلى الرجلين. عناق مُجَنِّن، ووهم بِجَنَّة تُسوِّي بين الناس. أخذ الدرويش - رجل الزهد والتقشف - يرتعش ويصلي لله. وأي إله مرئيّ يستطيع أن يسعفه غير الملاك الذي يلاطفه ويغازله؟ لذة الإلـه اللاّمرئي الذي يضحك ضحكة غير مسموعة، ومسارّة لتدريب الصوفيين الجدُد عن طريق ذروة النشوة الجنسية التي تغمر نفسهم المهلوسة وتسقي وحيهم. الدرويش يبكي، يركع ويسجد في إيقاع منتظم ثم يرتاد الشطحة ووجهه صَوْبَ مكة شَهوتِه الملغيَّة.

شطحة، إماتة، تنافر الجسد، وأنا أتقدم داخل الليل، الليلة البيضاء التي كانت ستمحوني. أفول الليل ولا كوكب يلمع. رقّة البحر، انسياب الصخر، الأرض تتقدّم، السماء تنزلق تطرطق. اقتحام، دوران، معانقة للتمثال النازف الآتي من لا مكان، تيار بدون هدف، معانقة التمثال، صرير لُهاث نَفَس مخنوق. أَبْلَغُ ثُبوتَ الجسد فوق نجمة مثلّمة. صَمَمٌ نداء عَيْنيَّ يَقتحِمُها الخارجُ. مطلق تحرّك. زجاج النافذة. صدمة الوقوف. الإطلالة. مد اليد. انفصال داخل الكلمة المحترقة. هروب. طُفُوٌّ تمثال بدون محور. خروج. دخول إلى الأشياء - الشطحات ضرورة. اللّيلة الثالثة بعد الألف: **لن تكون هناك قط شهرزاد.**

وقعتها تلك الليلة
بـ «هرهورة» ٢١ نوفمبر ١٩٧٩.
عبد الكبير الخطيبي

إشارات:

روايات مختلفة، ولا شيء غير الروايات المختلفة بدون نصّ أوّلي: كذلك هي الحكاية، وكذلك هي مجموعة ألف ليلة وليلة. ويمكن أن نراجع نصوص هذه القصص بالعربية أو بلغات أخرى: وطبعة بولاق (القاهرة، ١٨٣٠) هي أكثر الطبعات حرية وشعبية، وهي التي تشتمل على أكبر قدر ممكن من الأوصاف الجنسية المثيرة. ليس هناك نص أوّلي: والترجمة الأخيرة إلى الفرنسية التي أصدرها قوام (دار ألبان ميشيل) هي طبعة تافهة بدون إرادة صاحبها: فالسيد قوام لم يكن مدركاً أنه يقوم بدور عالم بورجيسي، التَهَمُهُ خيالٌ لا تمكن الإحاطة به، ولا يستطيع أبداً أن يعثر على مفتاحه، أي أنه، في هذه الحالة، لن يصل قط إلى النسخة الأصلية، فمثل هذه النسخة لا توجد: والصوت وحده يتكلم.

لقد استطاع بورجيس (BORGES)، لتحقيق لذته وأحياناً لتحقيق لذتنا، أن يحرر المسألة من التبحّر والتحقيق، ليعطينا خيال نصّ بدون أصل، وبدون أية حقيقة نهائية. وفي المقالة التي كتبها عن ترجمات ألف ليلة وليلة، استطاع أن يسقط من الذكر، وبانشراح، المراجع «العَالِمَة» وذلك استناداً إلى قانون خياله الخاص به. طرس ممسوح، مسحته وكتبته الحكاية.

لقد أعدت، بهذه المناسبة، قراءة معظم ترجمات ألف ليلة وليلة، وراجعت كليلة ودمنة نظراً لقيمتها الأدبية. وأود أن ألح على ضرورة قراءة بعض الصفحات العجيبة التي كتبها، عن الحكاية، كل من موريس بلانشو، ووالتَربَنْجَمَان وتُودُوروف، وما كتبه ديريدا عن المهبل في معرض حديثه عن مالارميه.

وفيما يتصل بسيرتي الخاصة: تراجع روايتي: كتاب الدّم (Le Livre du Sang) (كاليمار)، وخاصة بداية المجموعة الجديدة المسماة «انطلاقاً من الليلة الثالثة بعد الألف.»

يمكن أيضاً قراءة ديوان: ألف ليلة وليلة الثانية لمصطفى النيسابوري (بالفرنسية) دار شوف، الدار البيضاء، ١٩٧٥، وهناك بنفس العنوان رواية بالعربية لهاني الراهب: ألف ليلة وليلتان، دمشق ١٩٧٧.

د. محمد برادة

الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج روائية:

ثرثرة فوق النيل/الزمن الموحش/نجمة أغسطس

أ- تحديدات أولية:

١- في كل محاولة لإبراز الجديد الأدبي، تُطرح بجدّة مسألة المعايير الشكلية والمضمونية، ومسألة الحكم القيمي الذي يُفاضل بين القديم والجديد.. وفي العمق فإن المسألة تتعلق بالمنهجية التي يسلكها الدارس أو النّاقد لتحديد الإشكالية وتحليل عناصرها قبل أن يُصدر حكماً أو يُؤشر على اتجاه يستوعب الظاهرة الأدبية ويوحي بمفاتيح مسعفة على استيعابها. وإذا كان المجال لا يتسع لمثل هذه القضية المركزية، فإننا سنتناولها، جُزئياً، من خلال الجوانب التي تَمسُّ موضوعنا.

إن الرؤية للعالم[١] هو المصطلح الإجرائي الذي سأعتمده لمحاولة تحديد العلائق بين ثلاث روايات كتبت في فترة متميّزة وبين الرؤيات للعالم المتواجدة في المجتمعات العربية خلال الحقبة نفسها. لكن استعمال هذا المصطلح لا يعني عزله عن المنهج النّقدي الذي بلوره، وهو البنيوية التكوينية، وإنما هو اجتزاء لجأتُ إليه لأنني لا أتوفَّر على الوقت الكافي لإنجاز التحليل في مجموع عناصره. يضاف إلى ذلك، أنني مُقتنع، من الناحية المنهجية، بفعالية المزاوجة بين الإطار العام للبنيوية التكوينية وبين المصطلحات الإجرائية المستخلصة من دراسات شاعرية الخطاب الروائي[٢]. إلاَّ أننا نُولي الأسبقية للدَّلالة على التحليل الألَسُني لافتراضات وجود دلالة اجتماعية- إيديولوجية في كل إنتاج أدبي مهما كانت خصوصيته الشكلية والمضمونية.

٢- هناك تَحوُّط منهجي آخر لا بد من الإشارة إليه، وهو أننا لا نتوخّى من وراء الاهتمام أساساً باستخلاص الرؤيات للعالم، « اختزال » الأعمال الروائية إلى صِيَغ ومقولات ذهنية وفلسفية لإثبات التماثل القائم بين مجتمع الرواية ومجتمع الحياة، كما نُلاحظ ذلك في المناهج النقدية الوضعية أو الاجتماعية المادية المبسطة التي تحرص على تصنيف الأعمال ضمن تيمات نفسانية أو حضارية أو تاريخية أو علمية... إن مثل هذا المنهج الاختزالي كثيراً ما يؤدي إلى إطفاء الشعلة المضيئة داخل العمل الأدبي أو إلى إذابة الفكر النقدي الذي يَشِع من خلال البنيات التكوينية للرواية ومن علائق عناصرها التركيبية والمعمارية، ومن خلال الرؤية للعالم التي تكتسب داخل الرواية بالذات، معناها النّسبي كتساؤل صادر عن بنية مُتقطعة من بنية سوسيولوجية عامّة.

٣- ومن هذه الزاوية، فإن الرؤية للعالم مرتبطة أشد الارتباط بالشكل الذي يُنَسِّب المضمون، أي « يعزله عن الحدث اللاّحق لكي يتمَّ اكتماله و« كينونته-الهناك » المستقلة، وحضوره المكتفي بذاته.. »[٣]، وبذلك تتشكل الرؤية للعالم داخل الرواية

(١) نستعمل مصطلح « الرؤية للعالم » Vision du monde، بالمعنى الذي حدّده لوسيان كولدمان: « هو مجموع التطلعات والأحاسيس والأفكار التي تؤلف بين أعضاء جماعة (وفي أغلب الأحيان طبقة اجتماعية) وتجعلهم في تعارض مع الفئات الأخرى » (الالــه المستتر، ص ٢٦). وهو يعتمد على الرؤية للعالم ليتخذ منها كلية نسبية لها استقلال ذاتي، تسمح بتحديد إطار للبحث العلمي بوضح العلاقة بين الكليات الصغرى والكلية الاجتماعية الشاملة، على اعتبار أن الأعمال الأدبية والفكرية الهامة هي وحدها التي تنطوي على رؤية للعالم متصلة بإشكالية ملموسة.

٢) خاصة كما أنجزها ميخائيل باكتين في كتابه « شاعرية دوستويفسكي » (الوسوي ١٩٦٣) ثم في كتابه الهام: « الإستتيقا ونظرية الرواية » (غاليمار. باريس، ١٩٧٨). فقد استطاع باكتين، وهو معاصر للنقاد الشكلانيين الروس، أن يتجنب تجريديتهم التي تُلغي العمل الأدبي لحساب الأنساق الشكلية والبنيوية، كما تمكن من تجنب « الإيديولوجية » التي تقفز على مكوّنات النصوص..

٣) ميخائيل باكتين: الاستتيقا ونظرية الرواية، مرجع مذكور، ص ٧٢.

كتعبير عن إشكالية ملموسة على مستوى المتخيَّل، والواقع - الممكن - تحددها بنية متوفرة على شخصيات وأفعال وعلائق ولُغات.. فالاستقلالية الذاتية للرواية تستدعي الابتعاد عن حصر الجهد النقدي في تأكيد تماثل النَّص بالواقع، لكنها تبيح، في الآن نفسه، البحث عن علاقة الرواية برؤية ما للعالم قائمة في البنى السوسيولوجية، على اعتبار أن الرواية « هي الشكل النوعي للحظة تاريخية يُسائِل النظام (القائم) خلالها نفسه، ولكنه يستمر بعْدُ سائداً »(٤).

لا تستطيع، إذن، الرؤية للعالم في روايةٍ ما، أن تكون « مكتملة » أو كلية، إلاَّ أننا نستطيع أن نفترض نوعاً من الأكتال في مجموع اعمال روائي لــه « تمثيلية » معينة في الحقل الأدبي والايديولوجي.. ولكنني سأحاول - رغم ما يحف بذلك من صعوبات منهجية - أن أحلل ثلاث روايات لكتاب مختلفين من حيث الكتابة والرؤية والتركيب الفني، لأستخلص رؤياتهم ولأناقش إشكالية الرواية العربية الجديدة كما تتبدّى عبر هذه النماذج.

٤-إنّ اختياري لهذه النصوص الروائية الثلاثة، يفترض ضمنياً أنها تُحقق انزياحاً عن رؤيات للعالم شكلت نسيج الإنتاج الروائي السابق أي من الثلاثينات إلى الستينات، وكانت تَندرج، شكلاً ومضموناً، في أُفق اجتماعي متصل بمرحلة معينة. من تَبرجُز المجتمعات العربية وتأثيرات المثاقفة واقتباس الواقعية الشكلية المسعفة على التقاط التجارب الفردية وعلى تصوير التبدلات المتسارعة في الفضاء والزمن من خلال السرد وتفريد الشخصيات والانتقال من الموضوعات التقليدية (الأساطير والتاريخ القديم والحكايات) إلى إدماج عناصر الواقع وعلائقه الاجتماعية في الحقل الدلالي للرواية العربية. إن تلك المرحلة التي يمكن أن نسميها مؤقتاً بـ « الواقعية البانورامية » كانت ملاحقة لاهثة لالتقاط جميع التغيرات الاجتماعية والنَّفسية الطارئة على حياة الطبقات المتوسطة والصغرى في المدن، بوعي ممزّق أو خاطىء أكثر منه وعياً نقدياً. وجزء كبير من هذا الإنتاج الروائي اتسم في مصر بالشهادة المتواطئة مع التبرجز الليبرالي المفتون بطرائق العيش الغربي(٥). إلاّ أن غياب فئات وطبقات أساسية عن الرواية العربية في تلك المرحلة لا يستتبع تصنيفاً « طبقياً » للنصوص وأصحابها، لأن فاعلية النصوص الأدبية تتعدَّى الجمهور - المخاطَب افتراضاً ولا تتقيَّد بـ- « رسالة » إيديولوجية يتوخاها الكاتب. من ثَمّ فإنَّ كثيراً من تلك الروايات، بما فيها السِّير الذاتية، لا تزال تقدم بنيات وإشكاليات عرفت امتدادات وتشابكات فيما بعد الستينات.

لقد عرفتْ البنيات السوسيو- ثقافية وتصنيفات القوى الاجتماعية العربية تحولاتٍ كمية ونوعية على جانب من الأهمية مُنذ أن عاشت تجربة الاستقلالات السياسية وتشييد المجتمعات القومية في سياق التجابه مع الامبرياليةوالصهيونيةوقوى الرجعية والاستغلال، وما رافق ذلك من انتصارات جزئية وتعثرات متتالية كشفت عن استحالة تحقيق تجاوز إيجابي انطلاقاً من البنيات الاقتصادية- الاجتماعية الراهنة ومن القوى القيادية وإيديولوجياتها. وهــذا المــأزق الشامــل أصبــح يؤثر بعمــق عــلى صياغــة الإشكاليــات في النصوص الأدبيــة وبخاصــة الروائيــة منهــا، لأنهــا قــادرة على التقاط اليومي والآني عبر علائق الشخصيات ومن خلال الفضاء وتبدُّل اللحظات التاريخية في إيقاع سريع يبدو مُنحدراً، هابطاً إلى غير قرار.. ومن ثَمّ فإنَّ الهاجس المشترك عند الروائيين الأساسيين، المنتمين إلى المرحلة الأولى(٦) أو الجدد، وهو تجاوز الحرص على تسجيل الواقع وتحولاته إلى التساؤل عن هشاشته ونبش خلاياه لاستجلاء القَرَّاضة التي تلتهم أسس البُنيان المجتمعي فتحيله إلى هيكل منخوب تسنده أرجل من طين. هذا ما يجعل الإنتاج الروائي للستينات يتميَّز بالبحث عن أشكال مغايرة لمرحلة الواقعية البانورامية: فالرؤيات للعالم تتعقد وتتنوع لأن الأشكال تعتمد عناصر تركيبية تتيح تعميق معمارية الرواية لجعلها أداة انتقادية كاشفة عن تعدد الرؤيات واللغات والمصالح داخل الطبقات المتعارضة وداخل المجتمع الكلي(٧).

ب- ثلاثة نماذج:

١- ثرثرة فوق النيل(٨):

البنية الدالة الملتحمة: تحتل العوَّامة مكانة أساسية في بناء ثرثرة فوق النيل، لأنها الفضاء الذي يؤطر معظم حركة الرواية ١٥ فقرة من مجموع ١٨ فقرة). فهي بمثابة كوْن جزيئي نطل عبره على الشخصيات وحواراتها والعلائق القائمة بينها ثم بينها وبين العالم الخارجي. غير أن أهمية العوامة، كبنية أساسية، راجعة إلى الدلالات الإضافية التي تُثيرها في النفس باعتبارها

٤) جاك لينهارد: قراءة سياسية للرواية - الغيرة لروب كريي - (مينوي، باريس، ١٩٧٣) ص ١٨.

٥) مثل رواية « إلى اللقاء أيها الحب » لمحمود تيمور، ومعظم روايات يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس وثروت أباظة.. فهي روايات « واقعية » تحيلنا على « مرجع » يستمد عناصره من حياة الفئات المتبرجزةومن مشاكلها الخاصة، دون أن يضع موضع التساؤل سيرورة التحول وآفاقها.

٦) لعل نجيب محفوظ أحس من يمثل هذا التحوّل الشكلي والمضموني منذ الستينات.

٧) لا شك أن هناك تغيراً ملحوظاً في أشكال الرواية العربية المعاصرة ستشمه من وراء بصمات الرواية الجديدة والرواية « النسبية » كما أنجزها لورانس داريل في رباعية الإسكندرية (واستوحاها: فتحي غانم: الرجل الذي فقد ظله...) وتقنية تعدد وجهات النظر.. إلاّ أن المشكلة هي في درجة تمثل روائيينا للأسس الإستيتيقية والإستمولوجية للأشكال الأدبية.. وأيضاً، في القدرة على التحرر من تلك الأشكال كأنها صادرة عن نقطة محورية. ولا شك أن نجاحات الرواية في أمريكا اللاتينية، تأكيد على أهمية استيحاء التراث والمعطيات النوعية للمجتمع وثقافته. ومن ثم أهمية النقاش حول الشكل نترابط مع المضمون.

٨) نجيب محفوظ أصدرها سنة ١٩٦٦. اعتمدت هنا على طبعة دار القلم، بيروت، ١٩٧٢.

بيتاً طافياً على شط النيل، يوحي بالخلوة والمتعة وبالهرب من اليومي المبتذل أو بما يُناقض المحرّمات. العوامة تغدو، من خلال السرد والوصف والحوارات، بنية استعارية تَتَناسل الرموز داخلها لتجعل منها صورة للاّوعي في حالته المتوحشة الرافضة للقيود والتقاليد ومواضعات الأخلاق والعقل: «الفسق رذيلة في المجالس والمعاهد، ولكنه حرية في عوامتنا. والنساء تقاليد ووثائق في البيوت، ولكنهن مُراهقة وفتنة في عوامتنا. والقمر كوكب سيار خامد، ولكنه شعر في عوامتنا..» ص ٣٦.

في مقابل العوامة، هناك «الحجرة القاتمة» بالمصلحة التي يعمل بها أنيس زكي موظفاً. فهي نقيض للعوامة: كئيبة يعلوها الغبار، والموظفون يسترون شخصياتهم وراء ابتسامات النفاق والخديعة، والمدير الأصلع متجهم يحاسب على البسمة والنظرة الخارجتين عن حدود اللياقة. يغدو مقر العمل، في السياق مرادفاً لكبت الشخصية وقمعها وتشييئها، وتغدو الحجرة القاتمة مكاناً نقيضاً للعوامة (الكبت = الانطلاق).

تأتي الشخصيات، أو حواراتها تحديداً، عنصراً أساسياً في إضفاء الدلالة وامتداداتها على «ثرثرة فوق النيل». فالحيّز الذي يشغله الحوار من بين بقية العناصر التركيبية، كبير «راجح ممّا يطبع الرواية بخاصيّة معمارية بارزة، وهي «الحوارية» كغاية لا كوسيلة تمهّد للفعل الروائي وفي ذلك ما يُقرب «ثرثرة فوق النيل» من البناء الحواري الأساسي الذي درسه الناقد ميخائيل باكتين من خلال روايات دوستويفسكي[٩]، ثم استنتج منه خصائص نوعية تميز الرواية عن بقية الأجناس الأدبية. ما يؤيد هذا التشابه، كون الفعل في «ثرثرة» يظل غائباً أو يحدث بكيفية لا إرادية، وكأنما قصد المؤلف من ورائه، دفع «الحوار» إلى أقصى حدوده. فحادثة السيارة وضعت مجموع الشخصيات أمام امتحان «أخلاقي»، وكانت ردود الفعل مختلفة إلاّ أنها تنتهي إلى تغيير شيء. من ثمّ يصبح الحوار بين شخوص الرواية، وخاصة بين المحورين المتعارضين: أنيس زكي، وسمارة بهجت، حواراً يتغيّا الكشف عن الذات والتواصل مع الآخرين ومع التاريخ والعالم الخارجي.. والحوار الداخلي لأنيس زكي جزء أساسي في هذه الحوارية. وكذلك مشروع المسرحية الذي حددت فيه سمارة الخطوط المميزة للشخصيات.. كلها وسائل فنية تجعل من شخصيات «ثرثرة فوق النيل» شخصيات تتكلم أساساً لأن الفعل لم تعد له دلالة حاسمة ولأن المجتمع الذي تنتمي إليه مشروخ ممزّق يغوص في التفتُّت والتبدُّد والعجز. إن الحوار في «ثرثرة» رغم تَوزُّعه على محورين متضادين: العبثية/وإرادة الحياة، يبدو سبراً لأغوار نمط إنساني واحد له قناعان: أنيس وسمارة المتنافران اللذان يتقاربان في نهاية الرواية إلى حدّ التعلق العاطفي، ويتماهى خطاباهما إلى حدّ التطابق:

«(سمارة): في أويقات الراحة من العمل يعترضني العبث كأنه وجع الأسنان» ص ٢٢١.

هناك عنصر آخر يعمل على لحم حوارية «ثرثرة فوق النيل» وهو عنصر مزدوج يتخذ طابع «الضحك» أحياناً، وطابع السخرية «أحياناً أخرى». فالضحك يُتيح تقديم كلام المتحدثين في الرواية، وهو كلام يستمده الكاتب، كما هو الأمر في معظم الروايات، ممّا «قيل» ومما هو رائج على الألسنة: أي العناصر الأولية للخطاب الإيديولوجي المتصل بفترة ما. وتحوير هذا الكلام (أي صياغته في حوار) تستلزم تخصيصه وتنسيبه لكي لا يظل مجرد محاكاة حرفية، وليرتقي من مستوى اللهجة الخاصة إلى مستوى لغة من بين لغات اجتماعية متواجدة داخل المجتمع...

والسخرية تُفيد برؤيتها المزدوجة في أن تشير إلى الشيء كمثل أعلى، وإلى شرط تحققه في شكله الممكن، فتكون بذلك مسعفة على أن تحقق للرواية نوعاً من التعالي الذي يُسبغ الموضوعية على تَبَنْيُنِها»[١٠].

إن هذه البنية الدالة المركبة من بنيات جزئية: العوامة، الغرفة القاتمة، الحوارات، الضحك/السخرية، ثم تعدد اللغات (خاصة ما يتجلى في «التهجيس» القصدي الذي أقامه نجيب محفوظ بين لغة السرد والحوار من جهة، ولغة «التاريخ» والذكريات واللاّوعي من جهة أخرى)، لا تكتسب التحامها من معمارية مقفلة، بل هي تبدو أقرب ما تكون إلى بنية مفتوحة: تمتد من نقطة تحرك أحداث الرواية (لحظة انسطال أنيس وهو يحاور مديره) إلى ما بعد المشاجرة وانفراد سمارة وأنيس في حوار قابل لأن يمتد إلى ما لا نهاية. ما يحملنا على القول بأن بنية «ثرثرة فوق النيل» مفتوحة رغم فضاء العوامة المؤطر لها هو أن الفعل الروائي لا ينمو من داخلها، ولا يُغير علائق أو يُنهي بِنْياتٍ ليُعلن ميلاد تبنيُن جديد. ومن ثم فإن الشخصيات الروائية تسبح في سديم بلا جاذبية، قد تتلامس من حين لآخر لكنها لا تشتبك في صراع ينتهي بجذف بعضها. إلاّ أن التحام هذه البنْية الدَّالة يأتي من الرؤية للعالم التي تُعبر عنها العناصر التركيبية والمعمارية: وهي رؤية تساؤلية ثنائية تُحاول القبض على سر انطفاء ذلك «الباتوس» الملهب لحماس الإنسان، المغري بوهم السعادة والتغيير والتواصل مع الآخرين. هل العوامة- الإيروس هي المجتمع البديل عن علائق الكبت والحرمان وتحكيم العقل؟ هل الحشيش يخلق التوازن الذي هدمته المواضعات وأخلاق المؤسسات؟ إن الرؤية المتعددة العناصر التي توحي بها «ثرثرة فوق النيل» تَتَعالى بالحياة اليومية لطبقة معينة، وبحواراتها إلى مشارف فلسفية ونفسانية يصوغها وعي متأزم (أنيس زكي) ووعي قائم- سائد (سمارة بهجت) لكنهما يعجزان معاً عن تحقيق ذلك «الفعل الأخلاقي» المغير للأشياء. هل لأن البنيات الاجتماعية-

٩) تاغربة دوستويفسكي، مرجع مذكور، وخاصة الفصل: الحوار عند دوستويفسكي. ص ٣٢٤ وما بعدها.

١٠) جورج لوكاش: نظرية الرواية النسخة الفرنسية. كوتني. ١٩٦٣. ص ٨٩.

الروائية تحتم على الشخصيات- الطبقة أن تكون من « الركاب الهابطين »؟ وتكون الهزيمة نهاية لتبنين اهترأ وتداعت أركانه؟ أم أن الرؤية في « ثرثرة فون النيل » هي لحظة الهبوط إلى « ارض الغابة » للتقدم في حذر على « طريق لا نهاية له »؟.

إن اختيار رؤية من بين رؤيات ممكنة، يستدعي ربط « ثرثرة فوق النيل » بمجتمع مصر خلال نفس الحقبة، وعلى ضوء الوعي القائم، والوعي الممكن. وهذا ما سنعود إليه في القسم الخاص بمناقشة رؤيات الروايات الثلاث.

٢- الزَّمنُ الموحش[١١]:

في محاولة الإمساك بالبنيات الجزئية وبالعناصر التركيبية للزمن الموحش، يبدو السارد- المتكلم ودمشق- الفضاء، شخصيتيْن مؤشرتين على كَوْنٍ ممتد بلا حدود ومنتصب بلا أعمدة، والخطاب يتسربل بغلائل شعرية تنحو صوب التعبير عن « الجوهري » بلا وسائط أو بُنيان يحد انطلاقة العشق والبوح والحقد والتمرد الصادرة عن السارد- المتكلم. وبين السارد ودمشق تنتصب شخصيات: منى، سامر البدوي، راني، وائل الأسدي، هدى، مسرور، ديانا، أمينة وأيوب، وكلها شخصيات سائبة متحررة من قيود التركيب، يستدعيها السارد من حين لآخر ويقيم معها حواراً أو يُموضعها في خريطة دمشق- المدينة- التاريخ- الحلم. لكن شخصية « منى » تتميَّز عن بقية الشخصيات لتتخذ، ومنذ البدء، ملامح الرمز المتعدد الملامح: الثورة، والحب المتكامل، والتواصل، والانتصار على الصهيونية... بالمقابل تكون أمينة نموذجاً للمرأة المقهورة المحرومة مع زوجها، وتكون علاقتها مع السارد علاقة جنسية لاستحالة التواصل بغير الجسد، ويكون سامر البدوي الشاعر الناضج بالحياة المقتحم للواقع، ووائل الأسدي المثقف الذي تُحوله السلطة إلى جلاد يعذب من يدافعون عن القيم التي كان يؤمن بها ولم تعد عنده سوى أنغام موسيقية يستمع إليها وهو يمارس وظيفته التعذيبية. وشخصية راني الروائي الذي يحلم بانجاز رواية تفضح كل شيء، يرى أن التحرير يبدأ من الجنس وأن الأمة بحاجة إلى تحليل نفساني يعري عُقدها ومكبوتاتها.. ومسرور المناضل الفلسطيني يكتوي بجحيم العدو وبجحيم ديانا زوجته المعرضة عنه لأنه يجعل الاغتصاب أساس العلاقة بينهما... إلاّ أن شخصية السارد تظل هي المركز في هذه الدِّمشق الأزلية، وفي التاريخ العربي منذ البدء، وفي فلسطين المغتصبة ما تزال، الشاهدة على الهزائم. ومن ثَمَّ يَغْدُو الكلام- اللغة عنصراً محورياً في لحم الشخصيات والربط بينها وبين الفضاء والزّمن اللاَّمُحدَّدَيْن.. وهذا الموقع التركيبي هو الذي يُحدّد طبيعة الكلام- اللغة في « الزمن الموحش »، فتأتي ذات وحدة وذات وحدانية مثلما هو الشأن في الأسلوب الشعري الصادر عن فردية مباشرة وقصدية تريد أن تُسمي الأشياء من خلال كلمات- صور، يكون محور الفعل فيها هو ما يحدث بين الكلمة والشيء، بين الكلمة والمادة الخام المسمّاة، لا من خلال اللغات المتعددة التي تخترق الشيء من جوانب متباينة ذات خيوط متشابكة. لذلك فإن تلك الشخصيات التي تعمر الزمن الموحش سرعان ما تتخامَد وراء الكلمات الجوهرية ليسود سياقٌ شعري يَسِمُ الرواية ببناء معماري واضح: الحوار الداخلي لشخصية تريد أن تكون شاهدة على سقوط جيلها ومجتمعها، رافضة للتلوث، تبشر بالآتي وتستحيل ذاكرةً للمستقبل: « إنني أعتقد أن فكرتي في الرد عليها (على منى) يومذاك، كانت تتلخص بأن الإنسان اليقظ الذي يَجْتازُ ذاكرة وقادة لا تنطفىء، هو الذي يبقى في مواقع الخطر حفاظاً على حيوية التغيير.. »

ما يُدعم أيضاً « مونولوجية » « الزمن الموحش »، هو طبيعة الحوار، فهو لا يمهد لفعل، ولا يرسم نتوءات للطبائع، وإنما يُتابع أفكاراً ومقولات تجهد في تفسير مشاكل تُحاصر السارد أو المؤلف، فيستقر في كلام الآخرين من خلال الخطاب الاجتماعي أو الثقافي السائد، ليصوغه في حوار:

- « لكن إنسان الأرض معرض للاندثار. أقول لراني.

ويقول: أريد أن أحيا. هذا عصر النموذج.

- أنت لا تؤمن بالفدية؟

- أي سؤال غبي هذا. إنك تفكر كقائد سياسي أحياناً.

- لماذا لا تقول كجريح ومغتصب.

- هذه مرحلة تاريخية نحن مهزومون فيها لا محالة. كل ما فيها يُنبىء بذلك.

- هل توقن فعلاً بالهزيمة؟

- أيقنت أم لم تُوقن فالتاريخ يَقُول هذا... » ص. ١٢٥.

إن دمشق- الفضاء تُغني حيدر حيدر عن تخصيص الفضاءات التي تتواجد فيها شخصياته، وكأنما يحرص على أن يكسر ذلك الإطار الواقعي الذي طبع الروايات الأخرى.. إلاّ أن هذا الاختيار، يُعوِّض الفضاء الواقعي (الموجود خارج النص) بالمرجع العام: دمشق والتاريخ العربي والخطاب الإيديولوجي السائد على ألسنة الانتلجنسيا في مرحلة ما بعد الهزيمة.

من ثَمّ يبدو ذلك الخطاب الإيديولوجي كلّي الحضور، ومن ثَمّ تلك الكتابة المعتمدة على « استهلالات » متواترة بين الصفحة والأخرى، كأنما لتُلغي مفعول الفقرات الحكائية:

« دمشق ولياليها، حزني والوطن الجريح. ثم منى » ص ٤٢.

« في دمشق تبدو الأشياء حادة كحرف السكين. ثمة نذير تتوقعه يحدث في أية لحظة. وفي جميع النهارات والليالي نبتلع تلك السكين الواقفة في الحلق. السكين التي لا تسقط ولا تُنهينا.. » ص ٤٦.

(...) « ذات مساء داهمتني فكرة صياغة نظرية عن الإنسان العربي، سميتها بيني وبين نفسي التعويضية... » ص ٤٩.

---

١١) حيدر حيدر: الزمن الموحش، دار العودة، ١٩٧٣.

١٢) ياكتين: الاستيتيقا ونظرية الرواية، م. م، ص ١٠١ وما بعدها.

(...) «الضوء الأحمر يعقبه ضوء أزرق ثم أصفر، تلك هي الثورة...» ص ٥٦.

يمكن أن نُحدِّد حرص الروائي على تكسير «الواقعية» بأنه نزوع إلى صياغة تجريدية تطمح في أن تستخرج من النسيج الاجتماعي- المتشابك المطوِّق للسارد ولشخصياته، مقولات ومفاهيم تُضيء الطريق أمام السارد- الثوري الرافض للاستسلام والهزيمة..

إن بنية «الزمن الموحش» بنية سائبة لأنها لا تريد أن ترتكز على عناصر تكوينية تصبح مُلزِمة في تحديد العلائق والصراعات داخل مجتمع الرواية، وموجِّهة في تعديد اللُّغات الاجتماعية والتفاعل مع الفضاء والزمان المباشريْن

لأنها تريد أن تكون رواية شعرية، رواية «كليَّة» تطرح كل القضايا والهموم والتجارب، ويختلط فيها البُعد الاجتماعي- السياسي بالبُعد الميتافيزيقي والثورة بالجنس، وخيانة الوطن بخيانة الزَّوجة...

ومن هذا المنظور، لا تكون الرؤية للعالم، في «الزمن الموحش،» جزءاً من اشكالية ملموسة يحيلنا عليها نص الرواية وانما هي تجريد كلي لـ «مشاكل» تعوق العرب عن الخروج من الزمن الميت. الزمن الأعمى، زمن الكلاب والسفلة»، «وزمن المقصلة».. ورغم أن الروائي نجح في أن يلتقط مجموع حلقات الخطاب الإيديولوجي- الثقافي لمرحلة معينة، فإن الإسقاطات على الماضي تُفرغه من إمكانية الامتداد نحو المستقبل. هل هذا ما قصد إليه حيدر حيدر؟ أن يُشيد مهرجاناً متمرداً للكلمات والأساطير والأوهام والأحلام والمثل العليا المعطوبة، ليُرينا إياها على «منضدة العمليات في غرفة محشوة بالسكاكين ورائحة الكلوروفوم»؟ هل الرؤية- الهاجس هي الكلمات- الطقوس السابقة لإعلان موت الأب- التاريخ؟ وهل هي ذلك المناخ الجنائزي المتردّد في أكثر من صورة، ليقتلع من أوهامنا النظرة المغلفة بسكونية اليقين؟.

٣- نجمة أغسطس[١٣]:

تحيلنا بنية نجمة أغسطس إلى «خارج نص» مشتمل على عناصر «حقيقية» و«واقعية» وإلى «مرجع» منه تستمد إطارها الإيديولوجي أو الخطاب المفسِّر لـ «خارج النص». فالرحلة إلى أسوان، وعمال السد وحياة الخبراء المصريين والروس، وممثلو السلطة، وأنواع العلائق القائمة من حول السد، هي العناصر التي تحيلنا عليها الرواية خارج النَّص[١٤]، وتتكىء عليها لتصنع مجتمع نجمة أغسطس، لكن إلى جانب هذه البنْية- الأم، هناك بِنْيات تركيبية مستمدة من مذكرات ميكيل أنجلو، ومن ذكريات السارد في السجن، وعن طفولته، ومن صفحات تاريخ مصر أيام رعمسيس- وهذه البِنْيات الإضافية هي «المرجع» الذي يُحدِّد نوعية الكلام الذي يَسُوقه السارد في شكل تَذكُّرات أو استرجاع لصفحات من مذكرات أو ذكريات مختزنة من عهد الطفولة.. إن الحوار يوجد أساساً في القسم السردي- الوصفي للسد وعالمه، ووظيفتُه لا تكاد تعدو التَّعامل في الحياة اليومية أو نقل معلومات عن السفر والصنْدل والبيوت الجديدة.. أما الحوار، كعنصر تركيبي يحقق تعددية اللغات، وملموسيّة الشخصيات كأنماط اجتماعية ذات خطاب إيديولوجي، فإنه يظل كامناً في داخلية السارد، ولا يظهر إلاّ في شكل ذكريات أو فقرات من كتاب، يستعيض بها عن الحوار. هل غياب الحوار، بمعناه العميق (التركيبي والمذهبي) يعود إلى غياب «الفعل» في نجمة أغسطس؟ الفعل، باعتباره كاشفاً لحقيقة الشخصيات وباعتباره وساطة بين الناس وبين الطبيعة يصور في لحظات الفعل الروائي على غرار الضرورة التي تُحدد الأفعال في مُجْتمع الحياة؟ الفعل في الرواية، ولو أنه ناقص ومحاط بالتناقضات، فإنه يكشف نوعية الشخصيات ويمتحن مواقفها وخطاباتها الإيديولوجية.. من هذه الزاوية يبدو السارد- البطل في نجمة أغسطس عاجزاً عن الفعل، محاصراً، متفرجاً على ما يفعله الآخرون، ثم يَرتدُّ متذكراً «فعلَه» في ماضٍ قريب أو بعيد.

ما يزكي هذا الانطباع، هو أن القسط الكبير من الرواية القائم على السرد والوصف، لا يتمحور حول أفعال لشخصيات أساسية في الرواية، بل يدور حول فعل جماعي ينفذ قراراً اتخذته السلطة، ببناء سد أسوان. وهو فعل ستكون له عواقب ملموسة، إلاَّ أن البطل يعيش على هامشه، ويضعه موضع التساؤل والشك من خلال ذكرياته وتجربته للفعل في سياق آخر.. فينقلب إلى شاهد على فعل مندرج في تَبَنْيُن قيد الإنجاز داخل مصر.. ولو أنه ليس ضد بناء السد، فإن تجربته وذكرياته تقودانه إلى فضح هشاشة هذا الفعل. من ثَمَّ يغدو كلام السارد، عبر مرجعه التاريخي- الإيديولوجي، ممارسة نظرية ونقداً لمرحلة من حياة المجتمع على ضوء ما سجله التاريخ العام والتاريخ الشخصي للبطل.

إن البنية الدائرية لنجمة أغسطس تُناهضها وتُنَاقضها، عن قصد، الكتابة الشعرية أو الانفعالية المتراكبة على السرد الوصفي المكون للبِنْية الأساسية. وهذا بالذات ما يصلح أن يكون مفتاحاً لتحديد الرؤية للعالم في نجمة أغسطس. ذلك أن اللاّتطابق بين البنيـة الأساسيـة الصارمـة وبـين «التهجـين»[١٥] المقصود من جانـب الكاتب، عن طريق ايراده لمذكرات وتذكرات

١٣) صنع الله إبراهيم: نجمة أغسطس، منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق، ١٩٧٤.

١٤) استفدنا من التحليل التفصيلي الجيد الذي كتبه الأستاذ بطرس الحلاق للروايه. بعنوان «الدائرة وتخلخلها في نجمة أغسطس» بمجلة الباحث، العدد الرابع، ١٩٧٩. لكننا لا نتفق معه في كل الانتقادات التي وجهها للكاتب.

١٥) ترجمة لمصطلح (Hybridisation) الذي استعمله باختين. بمعنى محدد: خلط لغتين اجتماعيتين داخل مُعبَّر عنه واحد. فيتم داخل هذا المتلفَّظ به التقاء ضميريْن لغويين مفصوليْن بحقبة زمنية أو بفارق اجتماعي أو بهما معاً...» الاستتيقا ونظرية الرواية، م. م. ص ١٧٥، وما بعدها.

بعيدة عن السياق الاولي، وعن طريق صهر لغات متباينة تركيباً ودلالة وتاريخاً، هو اختيار واعٍ لنَسق أُسلوبي يُؤشر على الموقف الاجتماعي - الايديولوجي المتميز للكاتب وسط تعدُّدية لغوية وكتابية موجودة في حقل الرواية العربية. فالرؤية للعالم، إلى جانب نقدها للسلطة ونتائجها القَمعية، ونقد الحرمان الجنسي والتفكير الديني الغيبي، تُلامس إشكالية الكتابة الروائية المطروحة في مجال النقد والممارسة: الاتجاه الواقعي، أي واقع؟ التسجيلية؟ أم الواقعية الرمزية؟ أم الموضوعية المقتبسة عن الرواية الجديدة؟ إلى آخر الموضوعات التي نُخمنها كلما أثير النقاش حول الرواية العربية الجديدة. لذلك أجد أن صنع الله إبراهيم يحاول أن يقدم إجابة عملية على إشكالية الكتابة الروائية من خلال تقسيم النص إلى جزء «يُشيد» أشياء الحياة أو مظاهرها اليومية، وجزء آخر يُتابع فيه الكتابة كوسيلة يستعملها الإنسان لالتقاط المعاني والأفكار عبر تنقلات في الفضاء والزمان والتاريخ. إن ذات الكاتب مهما اتبعت معمارية هندسية صارمة، تظل موضوعية العالم الخارجي نسبية من خلال الذكريات والتجارب السابقة، والعلائق مع النصوص الغائبة...

ج - مقارنة وفرضيات:

لا ينتمي كتاب الروايات الثلاث إلى نفس الجيل أو إلى مدرسة أدبية واحدة، على فرض أن هناك مدارس في الرواية العربية[16]. لكن «المرجع» الذي تستمد منه الروايات مناخها وفضاءها وخطابها، هو مرجع متقارب وذو إشكالية مشتركة: بناء مجتمع عربي متقدم، تسوده العدالة والحرية وينتفي فيه القهر والكبت والاضطهاد. إن «الحاضر» يغمر الروايات كعلامة فاصلة بين: ماض يبدو فاقداً لقيمته ومعناه بسبب من تدهور الحاضر (ثرثرة فوق النيل/ الزمن الموحش)، ومستقبل مشكوك في تألُّقه نتيجة لاستمرار نفس البُنى المنهزمة أو ثبوت عجزها (في الروايات الثلاث).

غير أن تدقيق الرؤيات الثلاث للعالم مرتبط بمعرفة مدى تعبير كل واحدة منها عن «الوعي الممكن» للفئات أو الطبقة التي استمدتْ منها الروايات مادتها الخام. وباعتبار الوعي الممكن هو درجة الوعي لطبقة ما، لو لم توجد عوائق وانحرافات ناجمة عن الواقع التجريبي طمستْه وعوّضته بـ «الوعي القائم»، فإن ما عبّرت عنه الروايات الثلاث لا يقدم الوعي الممكن إلاَّ مجزَّءاً، أي من خلال آراء وأفكار تعبر عن وعي مثقفين في الطبقة المتوسطة والطبقة البورجوازية الصغيرة (ثرثرة، الزمن الموحش) أو يجعل الوعي الممكن للعمال (في نجمة أغسطس) غائباً في الحياة اليومية، وحاضراً في الخطاب الإيديولوجي المرموز له بشهدي عطية. إن الوعي القائم يبدومفصولاً عن الوعي الممكن لانعدام وجود بنيات تشخص هذا التفاعل.. وتظل العلاقة ممتدة عبر الخطاب لا الفعل (سمارة بهجت كوعي ممكن بالنسبة لطبقتها، إلاّ أنها تندمج في الوعي القائم..) ومنى- الرمز في الزمن الموحش، تظل فعلاً مُخْطَئاً ومجرد بديل على لسان الشاعر. وفي نجمة أغسطس، ينقطع التواصل بين وعي العمال القائم، المستلَب والمحاط بالفكر الغيبي، وبين السارد- المثقف المؤمن بإيديولوجيا العمال، أي بما يمثل وعيهم الممكن.

إن هذه الملاحظة لا تعتبر انتقاداً مقصوراً على هذه الروايات، بقدر ما هي طرح لقضية نظرية تتّصل بالرواية ككل: فالرواية تستمد مادتها من الحاضر، ومن الجدلية المجتمعية، ومن تبدلات الإنسان داخل صيرورة مفتوحة على المستقبل، وهي مشدودة إلى التقاط التعدد الاجتماعي من خلال اللغات والصراعات والكلمات الساخرة، والانتهاكات للمواضعات المتعارف عليها.. فكيف تستطيع، في الآن نفسه، أن تتعدَّى الوعي القائم إلى الوعي الممكن[17]؟

إن محاولة الإجابة على هذا السؤال، هي التي تضعنا أمام فعالية الأشكال الروائية: فمن جهة، لا يسمح تاريخ الرواية القصير، مقارنة مع عمر بقية الأجناس التعبيرية، باستخلاص أسس شكلية ثابتة للرواية. ومن جهة ثانية، فإن التحام الرواية بالجدلية المجتمعة وقدرتها على استيعاب بقية الأجناس كعناصر تركيبية، يُعطيانها إمكانات لا محدودة من حيث الشكل وتفريعاته. ويمثل التراث، القومي والإنساني، ذخيرة واسعة يمكن أن تتغذى منها أشكالنا الروائية. إلاَّ أن المسألة لا تتعلق بابتكار شكل عربي للرواية، وإنما تتمثل في تنويع وتطوير الأشكال للنفاذ إلى أعماق واقع المجتمعات العربية من زاوية أساسية هي: الكشف عن الوعي الممكن المغيّب وراء الوعي القائم. لكن الأمر لا يتعلق بأن نجعل من الرواية سجلاً يردد الخطاب الإيديولوجي التبشيري.. بل إن تميّز الرواية كعمل له استقلاليته الذاتية، وكشكل يُنسّب المضامين ويشخصها في بنيات ورؤيات متصارعة، هو الذي يُتيح تصوير مرحلة الإنسان العربي باتجاه الكشف عن الوعي القائم وعن المعوّقات الحائلة دون نهوض وعي ممكن عند الطبقات الكادحة والمنتجة؛ ليكون التغيير عميقاً وشاملاً يحرر الإنسان العربي من

---

١٦) نقصد من هذه الملاحظة، أن سير الأدب ووظيفته الفعلية داخل المجتمعات العربية، لا تسمح بأن نفترض تعبير الاتجاهات الأدبية عن قوى اجتماعية- إيديولوجية متمايزة داخل مجال الصراع الاجتماعي. وذلك أن الاتجاهات السياسية، عندنا، لا تحرص على بلورة أدب مُعبّر عن إيديولوجياتها، ولو أن الأمر لا يتم بهذا التحديد المدقق. لذلك فإن المدارس الأدبية، تظل عندنا خليطاً من التصادي والتطلعات والاجتهادات الفردية. وهذا ليس عيباً، وإنما معاينة لتأثير المثاقفة ولمستوى التبلور الاجتماعي- الإيديولوجي.

١٧) سبق لماركس أن استعمل مصطلح الوعي الممكن في كتابه «العائلة المقدسة»، عند تمييزه بين الوعي المفرد ووعي الطبقة. وقد عمق لوكاتش المصطلح نفسه في كتابه «التاريخ والوعي الطبقي»، ثم اتخذ منه كولدمان مصطلحاً أساسا في منهجه البنيوي التكويني وميّز بينه وبين الوعي القائم على هذا النحو: «الوعي القائم (الواقعي) هو نتيجة عوائق متعددة وانحرافات تُفرزها عناصر مختلفة من الواقع التجريبي وتجعلها معارضة مع ذلك الوعي الممكن وحائلة دون تحققه». (أنظر كتابه «العلوم الإنسانية والفلسفة»، ميدياسيون ١٩٦٦، ص ١٢٤)

الاستغلال والكبت والحرمان، ويعتقه من عبادة الشخصيات ووطأة المحرمات.

ومعنى ذلك، أن الواقعية الشكلية لا يمكن أن تكون هي الأفق الوحيد لاكتشاف الواقع.. فكل الأبواب الشكلية مشرعة أمام روائيينا، والنظرة إلى هذا الواقع هي التي تحدد الشكل وتبرر فعاليته.. إلاَّ أن انفتاح الأبواب، لا يعفي من التمثيل النظري لمكوّنات الأشكال وإيديولوجياتها، ما دامت تراثاً مجسداً في إنتاج روائي. فالأمر إذن، يتعلق بتعميق علائقنا بالإنتاج الروائي الأجنبي حتى لا تظل علاقة سالبة قائمة على الاقتباس أو المحاكاة السطحية.. وهي علاقة لا ينبغي أن تُقصر على مركز واحد، فالأنماط الكثيرة للروايات الناجحة توجد في العالم كله[18]، وتنوع أشكالها ومضامينها هو الخطوة الأولى في إقناعنا بتلاحم العالمية بالنسبية، النسبية التي تعمم قضايا الإنسان المؤمن بالتغيير والعامل في سبيله. بذلك تكون الرواية شكلاً تعبيرياً لا يستوعب فقط إواليات الواقع القائم، بل ويستشرف الواقع الممكن من خلال تتبع صراع الطبقات المجسدة لقوى التغيير، ومن خلال تأصيل وعيها بالأرض والتاريخ والحرية.

ولعل أشكال هذه الروايات الثلاث تقدِّم لنا عناصر للتفكير في إمكانات تطوير الشكل الروائي العربي. فإن ما حاوله نجيب محفوظ في « ثرثرة فوق النيل »، هو تكسير الواقعية البانورامية، من خلال تكثير اللغات والمرايا والمزاوجة بين الحوار والحوار الداخلي وتحطيم السرد المتعاقب.. ورغم كل هذا التنويع، فإن بنية الرواية تبقى خاضعة لمعمارية قابلة للتحديد.

في حين أن « الزمن الموحش » ذهبت في تكسير إطار الواقعية إلى أبعد من ذلك فجاء الشكل مُنفلتاً من كل القيود، وأثر ذلك في المضمون والرؤيَّة، فاستحالت إلى خطاب مفتوح، قابل لأن يستقبل كل ما له علاقة بـ « أزمة » العرب والإنسان العربي.. لكن ذلك، أتاح لحيدر حيدر أن يحقق من خلال اللغة الشعرية الجميلة، ومن خلال الصور القوية، مستوى لا بأس به من العنف المخلخل للقارىء وللواقع الآسن.. وبذلك فإنه يقدم نموذجاً لاستغلال الرؤية الشعرية في صياغة الشكل الروائي...

أما نجمة أغسطس، فإنها، من خلال تكسيرها للإطار الواقعي، تعود بنا إلى واقعية موضوعية/ذاتية، ذات أسس وتقنية قابلة للتنظير. وقد تكون مُستمدة لبعض عناصرها من الرواية الجديدة، إلاَّ أنّها تتميّز بإضافة عنصر التضمين الذي هو في الآن نفسه تنسيب للزمن الموضوعي (ما يشاهد السارد جريانه)؛ فيكتسي زمن التذكر والسجل الثقافي والإيديولوجي، صفة زمنية متميّزة تتحدد طبيعتها داخل مجموع أجزاء النص المركّب. وفي هذا الشكل ما يُتيح القبض على خصوصية العلاقة الموجودة بين الروائي- المثقف، وبين الواقع- المجتمع في الوعي المختلف (واختلاف الوعي بين المثقف والمجتمع لا يعني المفاضلة هنا، ولكنه إشارة إلى إشكالية سوسيو- ثقافية). وإذا كانت المرحلة التاريخية في مصر خلال كتابة نجمة أغسطس، تُفرز عوامل تُحيل المواطن، والمواطن المثقف الواعي، إلى مشاهد مُتفرج، عن طريق القمع والاستبعاد، فإنَّ اصطناع الرؤية الأحادية ذات المنظور المسطح يكون ذا فعالية في تشخيص علاقة موجودة داخل الواقع القائم.. ولا يمكن أن يحاسب عليها الروائي لأنها مستعملة عند اتجاه الرواية الجديدة ذات الإيديولوجيا المختلفة. ذلك أن كل نَصّ روائي يُعيد تحديد فعالية الشكل والمضمون، ويعيد تحديد علاقتها بالواقع- المرجع.

★ ★ ★

لعل الدراسة المفصلة لأهم الروايات العربية الجديدة[19]، تكشف عن تقاطعها مع الرؤيات للعالم الثلاث التي حاولنا تبيُّن ملامحها في كل من ثرثرة فوق النيل »، « والزمن الموحش »، « وَنجمة أغسطس »، باعتبار أن الرؤية تُؤشر على هيكل البناء وتنسج الإيقاع البارز في معمارية الرواية. على أن « الجدة » لا تعني دائماً التجاوز الإيجابي لمرحلة « الواقعية البانورامية » وإنما هي أساساً التموضع في أفق البحث عن مضامين وأشكال غافية لا تزال في رَحِم الواقع العربي المفتوح على مستقبل غني بالاحتمالات والعطاءات.

18) يعتبر ازدهار الرواية في أمريكا اللاتينية أحسن نموذج يخلخل التصورات الروائية التي اتخذت من البورجوازية الأوروبية مركزاً محورياً تُقاس عليه كل الإنتاجات.. وهو في الوقت نفسه، تأكيد لحيوية الرواية كجنس أدبي مرتبط بالحاضر وبالتحولات، ومرتبط بالعناصر التركيبية المنغرسة في الفضاء والزمن الخاصيْن بكل مجتمع.

19) نفكر بالخصوص في: الأشجار واغتيال مرزوق (منيف)، الضحك (غالب هلسا)، لا تنبت جذور في السماء (يوسف حبشي الأشقر)، عن علاقات الدائرة (الياس خوري)، ألف ليلة وليلتان (هاني الراهب)، البحث عن وليد مسعود (جبر إبراهيم جبرا)، رامة والتنين (ادوارد الخراط).

أنماط رؤية العالم في رواية السبعينات

عبدالنبي حجازي

في دمشق طرفة شعبية تقول « يئس الفلاح من البحث عن حماره الضائع. وفي أحد المنعطفات بين البساتين فوجىء بعاشق مختل بعشيقته، يقول لها:

- انني أرى العالم في عينيك يا حبيبتي.

فقال الفلاح مكدودا حسيرا:

- بربك دلني على حماري ».

هذه الطرفة ترينا الفرق معكوسا بين عالمين: عالم الواقع راعشاً حتى ثمالة الخيال، وعالم التخيل راعشاً حتى ثمالة الواقع. الواقع الظفر بالعشيقة بعيداً عن عيون الرقباء والوشاة والحاسدين تتلألأ حتى الاحساس بالعصيان على اللمس، والتخييل الحمار الضائع، واسطة العيش والركوب والنقل يختفي في المجهول، ويستحضر في الأحلام حتى تكاد تتقراه اليد باللمس. فيتيه الواقع متحرزاً من القمع، ويتيه الفن مسقطا يأسه.

ولكي لا نغرق واقعا وتخييلا في المطلق غرقا صوفيا، نتسلح بالوعي، فإذا كان سلاحنا شديدا أصم بطش بواقعنا وتخييلنا، وإذا كان رخوا، مختلا سقط في ايدينا، انها معادلة صعبة أفلا يكون معها سلاحنا رهيفا، وتكون يدنا بارعة لكي لا نتردى على أحد حدّيها؟.

ان الفا وخمسماية عام صارمة ساخنة هي تاريخنا المرئي عن كثب تعيش فينا بكل الزخم، وتجعلنا نروغ بين فكي الأصالة والتمجيد. لنواجه ثلاثة محظورات اساسية هي:

- السياسة.
- الدين.
- الجنس.

وفي مشاكلة السلطة والمجتمع يتكون نوعان من القمع:

- القمع الداخلي الموروث فينا.
- والقمع الخارجي الذي تمثله السلطة منصبة نفسها حامية للدين والمجتمع لذلك كثيراً ما تأتي الرغبة في الانعتاق من القمع والتي يصنعها الوعي النظري والتجريبي مسوقة بردود الافعال التي يتباين أثرها بين عمل روائي وآخر. إلا أن النظرة الشمولية تجعل محاولات بناء الواقع في سياقه التاريخي قادرة على جعل عالمنا منغوما بعدد من الرؤى في العمل الواحد. أو لنقل بشكل اصح تجعل الرؤيا الاساس منغومة بعدد من الرؤى في العمل الواحد، أو في اعمال متعددة لدى الكاتب الواحد.

وهذا ما يسميه الناقد عدنان بن ذريل- التعددية.

بيد ان القمع يمكن ان يكون حاجزا كتيا امام الابداع عندما يغيب الوعي او يكون عبثا. فيفقد العمل الفني الحد الادنى من التلقائية. وفي رأيي ان الانسجام في العمل الفني يأتي من هذا الخليط (الوعي، والقمع، والتلقائية) عندما تتوفر للروائي القدرة الفائقة على خلق الانسجام.

واذا كانت حدة الانفلات من الكبت تؤدي بالعمل الفني الى الجنوح نحو الوجودية فان محاولات المصالحة مع التراث تكرس الواقع في المطلق تكريسا صوفيا.

وأزمة الابداع العربي في هذه الحساسية، حساسية المحظورات، حساسية الارهاب الديني والاجتماعي، والسلطوي مما يجعل الحرية مختلة ان لم تنضبط، وبكثير من الرفاهية في اسس قضايانا ما دمنا مطاردين بمئات السنين.. وما دام واقعنا عاشقا وعشيقة، وما دام مفروضا على تخييلنا ان يكونا حمارا ضائعا.

ونتساءل ببرارة: أليس القمع بنوعيه الجسدي، والنفسي منذ الصفعة الأولى التي تكال الى الطفل ومنذ التعليمات الصارمة التي تحدد سلوكه. وحتى توثيق أيدي المعارضين بالحديد، وحتى تصفية المخالفين جسديا، وحتى كمّ الأفواه او تمريرها على حاسبات الألفاظ.. في هذا البلد العربي او ذاك.. اليس القمع مدعاة لتشويه ابداعنا؟.

ان مقاومة الكبت الذي تزرعه فينا قيود الموروثات ليس أقل قسوة من مقاومة قيود السلطة غير المستقرة والتي تحاول دائما ان توازن بين ممالأة المجتمع، وممالأة الأدب. واذا كان على الأديب العربي أن يناضل فليناضل من اجل تحرير نفسه ذاتيا وموضوعيا مثلما يناضل من اجل رفع الرقابة عن كلمته.

انها مشكلة- قدرية- مشكلة انتمائنا الى العالم الثالث ثم هي مسؤولية اختيار انساني فليست عندنا السلطة الثورية الواضحة التي تترك الروائي يواجه مجتمعه. وليست عندنا السلطة الليبرالية التي نستطيع ان نحتمي بقوانينها العامة، وادعاءاتها في تطبيق الحرية. زد على ذلك ان مجتمعاتنا غارقة في التخلف والغطرسة، وكثيرا ما تستعدى السلطة لتضع في وجوهنا الضوء الأحمر كي لا تعكر مزاجها.

الأدب في بلادنا مواجهة، مواجهة حامية صاخبة. مواجهة مع الذات، ومع المجتمع، ومع السلطة، والأدباء محاصرون، يمشون على الحبال (على حد تعبير كامو) فعليهم ان يكونوا حاذقين ليتمكنوا من الوصول

الى الناس والا سقطوا، وانعدم اثرهم. خاصة وان الرواية كتاب، والكتاب سلعة خاضعة لسلسلة متوالية من عمليات الرقابة، والطباعة، والتسويق.. وهذا ما يرغم الروائي ان يقدم احيانا بعض التنازلات بكل المرارة، وكل الألم.

يقول عبد الكبير الخطيبي: «اذا كان الادباء كثيرا ما يقعون ضحايا سوء استعمال انتاجهم فلانهم مطبوعون بذاتية ساذجة تجعلهم يظنون بان البراءة الفنية تعلو المواقف والاحتلالات» - الموقف الادبي (السورية) ١٩٧٨ - وسواء كانت البراءة الفنية نتيجة اطلاق او نتيجة وعي متزمت يؤطر الواقع وينمذجه بصرامة فانها سذاجة.

انها معادلة صعبة ان نرى عالما روائيا متألقا صافيا من شبهات التغطية المهائلة او المتحجرة. لان عملية تفنيد الواقع من خلال رؤيا واضحة ملتزمة ليست بالمسألة البسيطة، حيال هذا القمع القاسي بحديه الذاتي والموضوعي.

على هذا فان منعكسات القمع تجعلنا نصف رواية السبعينات - على وجه الخصوص - في ثلاثة اتجاهات:

- الاتجاه الثوري، ذو الرؤيا العلمية.
- الاتجاه المحافظ، ذو الرؤيا المثالية المطلقة.
- الاتجاه الوجودي.

ومع ان اصحاب كل اتجاه يفسرون العالم كل من منظوره فان هذه الاتجاهات ليست حاسمة صارمة انها خاضعة بالضرورة لشروط الكبت الجنسي والتاريخي، ولشروط الواقع المعاش، ولشروط التكوين الثقافي والتجريبي.

وسأحاول البحث في الاتجاه الاول من خلال دراسة تطبيقية لثلاث روايات معروفة. تاركا الاتجاهين الثاني والثالث الى مجال آخر لضيق الوقت.

جرماتي- تأليف نبيل سليمان (سورية)

في هذه الرواية يتلاحم الشكل مع المضمون ليقدم لنا نبيل سليمان عالما وجوديا - بشكل عفوي - ولكنه مبني بناء جدليا مدروسا بدقة فائقة، بين يدي روائي، وناقد تقدمي مثابر.

ان (جرماتي) رواية جماعية. وجماعيتها من النوع الذي يدعو للدهشة، كأنها تذكرنا بمطارحات سارتر وجارودي حول مفهوم الجماعية. وفيما تتألق بوجوديتها - في استقلالها عن العالم (عدميتها). في مجموعة سكانها المحاصرين، باعتبارهم افرادا متمايزين نفسيا، وطبقيا، نرى احداثها متسقة مع الجدلية التاريخية حتى شخوصها افراد خاضعون للتركيب الجدلي والمادي، ومجتمعها الطبقي مفروز فرزاً جدلياً قاصاً.

جاء في كتب التاريخ ان المماليك هبوا لملاقاة جيش نابليون يلوحون بسيوفهم ورماحهم ويمتطون صهوات جيادهم، وما ان رأوا الدمار ينصب عليهم من بنادق الفرنسيين ومدافعهم حتى ولوا الادبار وتركوا الشعب شبه الاعزل وجها لوجه امام ذلك الجيش القاسي، تماما كما فعل في «جرماتي» الأستاذ قبلان والمختار البرزغل وعائلة السكماني وغيرهم ممن نزحوا عنها ليبقى الآخرون تحت وطأة الاحتلال... كان الشيخ عبد الستار «يهزأ بالنائحات، يسخر من الذين ارتجفت اطراف شواربهم. تلفت حوله اثر القذيفة الاولى، ألقى عيون الناس منصبة فوقه، عيون تماريه عيون تستغيث به، جمع اطراف جبته، سوى عمامته عجلا، ثم انسل الى باب الجامع. احنى ظهره ملتصقا ثم اندفع خارجا «ص ٥». ونزح عن «جرماتي» مع النازحين.

و «جرماتي» قرية من قرى الحدود السورية احتلها العدو الاسرائيلي عام ١٩٦٧، وفي أعقاب حرب تشرين ١٩٧٣ نهض اهلها - الذين لم ينزحوا - ليروا العدو وقد انسحب مع الفجر، وأخذ العلم السوري يرفرف فوقها، إلا انها ما تزال قريبة من مواقع العدو، تفصلها عنها مخافر المراقبة التابعة للأمم المتحدة.

يدخل بنا نبيل سليمان عالم «جرماتي» العدمي - مع أشعة الفجر الأولى حتى تقف مع أحد الشخوص «زاهي» هذه الوقفة في قوله: «جرماتي انهم يحتجزون مداك، لقد قصوه.. في الأفق ترابط قوات الامم المتحدة... ترابط القوات الاسرائيلية. جرماتي انت حزينة مثلي؟ قولي لهم: انه انسحاب.. قولي لهم ليس تحريرا، قولي لهم: ما الذي يفرح يا بشر؟ انت اليوم بلا حاكم، ولا محكوم.. هل فكرت في هذا من قبل؟...» «لا احد فوق. لا أحد تحت» ص ١١.

وتأخذ جرماتي بالاتساع شيئا فشيئا، وتتعرف الى معالمها، المدرسة التي استعملها الاسرائيليون مقرا عسكريا وسجنا. الشارع «الاسرائيلي» الذي شقوه بنسف البيوت المخربة.. وتتعرف الى اسرها التي بقيت فيها تحت سكين الاحتلال. منهم من يتحالف مضطرا مع العدو كالتاجر (بيزو) ومنهم من يقاوم ويسقط شهيدا كأبي سمية، ومنهم من يناضل سرا كزاهي، لكن اولئك الذين انفوا البقاء عادوا يلمزون الآخرين بألسنتهم، يتهمونهم بالتعاون مع العدو، لا لشيء إلا ليزاودوا.

وتزداد «جرماتي» اتساعا مع وفود النازحين عنها حتى تلتحم مع القطر بالزائرين المستطلعين ومع خارجه بالسياح لتكون امثلة للارض المحررة التي تهدمت بيوتها، وعادت تنتفض من جديد.

ثم يجوف نبيل سليمان «جرماتي» من الداخل، يعرفنا بالملاحظة المباشرة، وبتيار الوعي وبالحوار الحي الى كل شيء، يحاول ان يجعل «جرماتي» المألوفة شيئا غير مألوف - فنيا - بانيا عمله الروائي بمنتهى الدقة والاتقان من خلال الصراع الساكن الذي وضعت به اعمال تشبكوف. بيد ان عالمه الجماعي يفور من خلال تيار الوعي.

ان «جرماتي» مبنية على مركبات جدلية في احداثها، وشخوصها، فهي اصلا جدلية الحرب والسلام، اما من حيث سياقها التاريخي فانها تعبير عن الجدلية التاريخية، ان عائلة السكماني مثال للاقطاع المتردي: ثم يأتي الاحتلال العسكري، ثم يعقبه الصراع بين الشغيلة والرجعية. لذلك نرى شخوصها كائنات اجتماعية مغروزة طبقيا، وأفعالها، وردود افعالها محصلات لانتمائها الطبقي ويبني نبيل شخوصه بناء ثنائيا لتمثيل قطبي السلب والايجاب. فالاستاذ قبلان المنسلخ عن طبقته واخوه عمر العامل المناضل يشكلان معا المسألة ونقيضها. وكذلك الأمر في بقية الشخوص. المهندس جبر ينضوي الى جانب الكادحين، يريد بناء بيوتهم، وبناء المدرسة، والمهندس ناهض يتحالف مع الرجعية، يصلح بيت السكماني، ويبني المقصف ليتمتع بارتياده البورجوازيون والمتبرجزون. والعامل بشير القصاب نقيض للسكماني الاقطاعي المنهار، والمختار البرزغل نقيض لديوب الذي عين مختارا اثناء الاحتلال، والشيخ محب الذي بقي صامدا في القرية نقيض للشيخ عبد الستار الذي هرب.

اما احداث الرواية، ودلالاتها الروائية فهي مرتكزات للجدلية في البناء الروائي، ان الذين نزحوا تهدمت بيوتهم، وهم نقيض للذين ظلوا في جرماتي. وسلمت بيوتهم، لكن بيوت النازحين تحولت الى شارع والى ساحات لتكون فوائد قوم عند قوم مصائب. وما تلك الفوائد من وجهة نظر العدو الا ذرائع انتقام كما نرى في ص ٣١ - وص ٤٤٢، وكذلك فان نقطة الالغام المتروكة نقيض لقبر الشهيد ابي سمية. والمقصف المبهرج نقيض لبيوت العمال القميئة. والرحلة السياحية نقيض لجرماتي. و «البولمان» الذي يحمل افراد الرحلة نقيض «للتراكتور» الذي يحمل ابناء «جرماتي» الفقراء.

والصراع في الرواية خاضع لهذا المنطق الدقيق فهو اصلا صراع الحرب والسلام. ثم صراع البورجوازية والكادحين الذي يبلغ مرحلة التشكل الثوري عندما تتسع شقة الانقسام بتحالف الشغيلة مع المؤمنين بقضاياهم: جبر، بشير، رافع، زاهي، وتحالف البورجوازيين مع المتطلعين بورجوازيا السكماني، ناهض، قبلان، البرزغل.

وفي سياق الجدلية التاريخية نلمس في «جرماتي» التحولات الاجتماعية الحتمية، ونشوء طبقة طفيلية يمثلها البرزغل المختار، وناهض المهندس اللذان يستغلان الشغيلة، يوقعان صاحب البيت على بياض، ويدفعان له جزءا من نصيبه كي يصلح داره، ويأخذان الباقي. وفوق هذا يستنكر البرزغل الوعي الذي يجابه به تامر وجماعته محدثا نفسه: «تبدلت يا جرماتي بعد الاحتلال صاروا لا يشبعون، لا يأخذون ما كتب الله لهم ويضحكون في عبهم» ص ١٣٠ ليكون الاحتلال منبعا للوعي الطبقي.

وتلجأ البورجوازية للتلاعب والمكر لدى اصطدامها بعناصر الوعي لتتسع نقمتها، وتميع موقفها الثوري وتجهضه، ها هو ناهض يتغاضى عن تهجم زاهي ص ١٣٥ ويتزلف له كي لا يؤزم الموقف. وحيال التأزم يستعمل الثائرون تكتيكا ثوريا فيتراجعون خطوة الى الوراء من اجل خطوتين محتملتين الى الامام. فيهادنون الرجعية ويتقومون بجمع التبرعات ليجروا اصلاحات عامة ص ١٤٤. إلا ان الرجعية تكتشف اسلوبهم وتنتفض عليهم فتطالبهم بالتبرعات لتحتويهم وتجهض محاولاتهم، فيلجأون الى محاولة ضربها بعضها ببعض مفيدين من واقعة تناقضها فيما بينها.

ان رواية «جرماتي» استمرار لنبيل سليمان في مذهبه الفني والنقدي. وهي مبنية بكثافة ودقة، وحرص على تقنية روائية متلاحمة مع المضمون الفكري، في نزوع متحفظ نحو الحداثة لا يفرط فيه الكاتب بشعرة واحدة في اتجاهه، وحرصه على الموقف الشمولي من العالم.

«جرماتي» القرية رمز للوطن العربي الأم. فيها المقيمون والمهاجرون. فيها الطبقات المتصارعة، فيها التمزق الداخلي، والتحولات الاجتماعية الحتمية: الاقطاع، الاحتلال العسكري التسلط البورجوازي - الثورة العلمية.

ومفرداتها الروائية في معظمها رموز، الخيمة التي أصرت أم سمية ان تقيمها في الشارع الاسرائيلي بدلا من بيتها مركز للمتشردين الذين تهدمت بيوتهم او احتلت، يوضحها الكاتب على لسان الفتاة الاردنية السائحة التي تسأل زاهي لمجرد رؤية الخيمة: «هل في جرماتي فلسطينيون ايضا؟ ص ١٣٤». ونقطة الالغام المزروعة فوق التل والتي تحاول الرجعية عدم ازالتها ترمز لاستمرار العدوان، واستغلاله طبقيا، وقبر الشهيد ابي سمية يرمز للنضال المستمر.

هكذا نرى ان نبيل سليمان يرى العالم من منظور ماركسي واضح ومسبق. وابطاله الذين يتعاطف معهم ايجابيون يتحدون الواقع ويقاومون المعوقات. وابطاله النقائض سلبيون يسعون الى تعميق الهوة في مجال الصراع بين الطبقتين دون ان يشعروا. انهم جميعا نماذج محكمة الصنع. وهذه الخاصية الفكرية لا تمنح العمل التألق الفني مثلما تمنحه الوضوح والالتزام الجاد .

ان النزوع الوجودي التلقائي عند نبيل سليمان، ينهار امام حزمه في تطبيق مذهبه الفكري، ثم يختفي هذا النزوع تماما. وتبدو «جرماتي» شاهدا مصنوعا لاثبات الفكرة على عكس المألوف في الاعمال الفنية التي تستنبط منها الأفكار. ورغم ان ما يطرحه فيها من افكار لا يتجاوز تحصيل الحاصل لكنه على اية حال يواجه بصراحة وجرأة من يخدعون انفسهم وينتشون لمصير متدرج في الميتافيزيقية. وحقيقة لولا شيء من براعته في الصياغة الروائية لانهدّ عمله بالمباشرة.

أخذ بعضهم على نبيل سليمان انه في «جرماتي» يمجد الاحتلال، ويزري بالتحرير مشككين بوطنيته. لكن منظور هذا المأخذ رجعي وهو في احسن حالات حسن النية يلوم نبيل سليمان لانه يراه جعل الاحتلال مسوغا للثورة اي للعنف الثوري، وجعله ضرورة او سبيل خلاص

وفي رأيي ان هذه الحساسية المفرطة ليست في محلها، ذلك ان نبيل سليمان الذي ينسجم مع موقفه الفكري في المواجهة ومحاسبة الذات، والتحريض للعنف الثوري يرى ان البورجوازية تحاول امتصاص هذا العنف بطروحها الوطنية ومزاوداتها لا لتحافظ على وجودها وانما لتقوي هذا الوجود. فيستوي عنده الاستغلال أيّاً كان مصدره (وطنيا او اسرائيليا) ويرى النضال ضد الاحتلال لا يختلف عن النضال الطبقي في شيء. هذا المنظور، وهذا التفسير المذهبي للعالم لا يمكن ان يتنافى مع الوطنية إلا إذا كانت مقاييس الوطنية في قرع الطبول.

ان نبيل سليمان واجهنا بكل بساطة ليقول ان معركة التحرير لم تنته بعد. وان ثمة انحرافات خطيرة يجب التصدي لها قبل فوات الأوان. لقد صرخ في وجوهنا، صرخ بقسوة، لانه يطلب منا بجزم ان نعيد النظر في مواقفنا التي لا يراها صحيحة على اقل تقدير.

(عرس بغل) للطاهر وطار

مثلما تنفصم «جرماتي» عن العالم، وترمز الى الوطن العربي. فان (دار البغاء) في عرس بغل تنفصم عن العالم هي الاخرى. كما تنفصم مثيلاتها. وكذلك فانها جميعا ترمز الى الوطن العربي: احداثا، وافرادا، وجماعات.

ولكن ثمة فوارق كبيرة بين العملين، وان كان الموقف (الماركسي المسبق، والوجودي العفوي) واحدا.

في المطلع يصرح الطاهر وطار بمذهبه الفكري، يقول في الاهداء «الى احسان طبري عضو المكتب السياسي لحزب تود، المنفي عن وطنه طيلة سبع وعشرين سنة.

أقرأ في كفك يا رفيق: جبالا من نار حمراء، وايوانا أسود يتأكل، واراك على مهر تشق ايران، وتضيئه بنجمة في لون النار».

لكن هذا التصريح لا يعني ان الطاهروطار سيكون زميتا في رصف حوادثه، او بناء شخوصه، اي نمذجة عمله في اطار رؤيته السياسية.

انه يبني عالما اشكاليا يشربه رغبتنا في المتابعة والبحث عن النتيجة، وهو أكثر جرأة في اقتحام المحظورات، والتعامل معها، والسبب الاساسي ان المجتمع العربي في المغرب رغم اختلاط مفهوم العروبة والاسلام فيه، ورغم الحمية الدينية التي كانت جذوة الثورات المناهضة للاستعمار في الاوساط الشعبية هذا المجتمع متجانس بعيد عن الحساسية الطائفية ورهافة القراءة والكتابة المألوفة في المشرق ليكون ما يرخص هنا يجرم هناك، ويكون مقياس الجرأة مختلا بعض الشي.

ان الطاهر وطار يضع اصابعه على الكبت الديني، والكبت الجنسي الممزوج فيه، فتبدو رؤيته في تفسير العالم متعددة (ماركسية، وجودية، فرويدية) الفرويدية التي تحاشاها نبيل سليمان من سائر الكتاب التقدميين المشارقة والمغاربة.

والبطل عند الطاهر وطار اشكالي فاما انه «يبحث عن قيم مطلقة بطرق قوية» على حد تعبير عبد الكبير الخطيبي في الموقف الأدبي عدد آذار ١٩٧٨، او انه يبحث عن التحام ذاته مع العالم المنفصمة عنه من خلال تناقضات الصراع مع الذات او مع مواصفات المجتمع، بطرق هي مزيج من ردود افعال الكبت، واجتهادات الوعي المتطور، والمتنامي مع الوقائع الروائية.

والجنس عند الطاهر وطار ليس تعويضا للكبت الذي يعانيه الكاتب او الشخوص الذين يبنيهم بقدر ما هو عامل من عوامل الوعي في بنائهم

اي انه اقرب الى التوظيف الروائي منه الى المكاشفة.

ان (الحاج كيان) عندما كان طالبا في جامعة الزيتونة يكتشف النفاق في شيخه، يكتشف الهوة الساحقة بين الطرح النظري والتطبيق العملي للمبادىء والشعارات، كان الشيخ يتمسك بيده على انه يباركه اثناء القراءة «وحاول مرة ان ينزع يده من كف الشيخ فنهره قائلا:

- لا تقطع الصلة الروحية بيننا.

منذ ذلك اليوم تعود ان يترك يده غير مبال باصابع الشيخ التي تواصل حركة مريبة» ص ٢١٨.

بدأ (الحاج كيان) يدرك سر اللعبة، ويأتيه استاذ البلاغة ليلح على تفسير «بعيدة مهوى القرط» متلذذا هو الآخر بصورة النحر حالما بصاحبتها. ليتقدم (الحاج كيان) خطوة اخرى في ادراكه. وفي ص ٣٢ يسأل استاذه: «هل العاهرات كافرات؟» فيغضب الأستاذ وينعتهن «بالغاويات الضالات».

ان العالم الذي ينتوي الطاهر هدمه هو هذا العالم المتهافت على الجنس في شخوص يفهمون الحياة من خلاله، ويباشرون الاصلاح من خلاله. انهم يعوضون عن كبتهم مسوقين الى انحرافات تعمي بصائرهم عن الخطر الاساسي.

وفيا يتقدم (الحاج كيان) خطوة نحو تكوين وعيه يرى نفسه تنهار امام حاجات الانسان الطبيعية، فيستسلم للجنس وهو الذي جاء يبشر بالفضيلة ويدعو إليها برصيد زاخر من القيم المطلقة والمبادىء السامية. إنه يسقط سقوط الفراشة على النار.

وتتبلور رؤيا الطاهر وطار أكثر هاهنا وهو يضع يده على العقدة التي تحركنا، عقدة الجنس المكبوت فينا، فتمتزج الماركسية عنده بالفرويدية.

والأصح أن وعي (الحاج كيان) الإشكالي لم يتطور من مبعث جنسي وحسب انما من مبعث ديني يعيشه (الحاج كيان) بكل زخمه وفطرته على عكس ما جاء به ابن طفيل الغنوي لا تتدرج به الى المطلق، وانما تحرره منه تدريجيا. فيخاطب نفسه قائلا: «انت جزء من الارض، من التراب والوحل، والمعادن، لا تحس بالكينونة الا عندما يتسلط عليك الالم» ص ١٢ انه امتثال مادي للطبيعة يتوضح اكثر عند اسئلة اخرى تحاول دحض الشك باليقين في قول الحاج كيان. يخاطب نفسه: «من انا؟ هل انا شيء؟ هل استطيع ان اكون مرة اخرى؟». وتأتيه الاجابة «انت الارادة العليا العليا. العليا» ص ١٣. بعد ان يكون قد تعاطى الحشيش. وعطل وعيه (المشوه نظريا) واستسلم لفطرته التي اصلته ماديا. وردته الى حقيقته الانسانية كما يراها الطاهر وطار.

وطبيعي ان الفطرة وحدها لم تحرر وعي الحاج كيان. لكن ثمة وقائع كثيرة ساعدت عليها، ابرزها القمع المجاني متمثلا في شيخه الذي «ذمم خصومه الكفرة الملحدين المعتزلة اصحاب الافكار المستوردة في الاسلام» ص ٢٩.

وتتبلور ملامح الوعي عند (الحاج كيان) بشيء من الدقة بعد هذه الاشكالات عندما يصل الى وجهة نظر محددة في بيوت الدعارة: «في حين يغلق مجتمعنا على المرأة الاغلاق التام، ويعتبر الاختلاط حراما، يسمح بأن تكون هناك مثل هذه المؤسسات. تخرج الواحدة من بيت ابيها او اخيها او تغادر زوجها واطفالها، وتأتي الى هنا لتبيع بالنقود. ولكل صاحب نقود ما اباحه الله بشروط معينة فتتوضح لديه المفارقة ليبدأ في مفاتيح تفسير الدين من وجهة نظر مادية، خاصة وانه يستعمل مصطلحات الاقتصاد السياسي فيرى المرأة المومس «بضاعة» «والعملية احتكار للنفس» والداعر «زبون» «والمرأة عرض» وهي في المجتمع تباع (بالتقسيط) وفي بيوت الدعارة (بالجملة). ثم يراها (مجردة من الانسانية) ويرى كل مستقبلها «في الشارع» ويسترسل اكثر في منظوره المادي للدين ليبحث عن وضع المرأة في الجنة فيقول:

«هناك - ويعني الدنيا - بضاعة تباع بالجملة والتقسيط. وهنا - يعني الجنة - بضاعة تعطى بالجملة وبالتقسيط» ليقول ان الدين لم يحل مشكلة المرأة وانما يستلبها انسانيتها.

ونوغل من هذا الباب مع الطاهر وطار، مع عالمه الذي يتشكل بالوضوح المتبلور، لنتلمس حلا غير مباشر لمشكلة المرأة المحزنة، المعطلة (غير المنتجة) فنرى ما تقول العنابية (المعلمة) لحياة نفوس المومس (المحترفة) مسوغة عملها: «نحن هنا نشتغل لنتغلب على هم الزمن» ص ٥٣ فالمشكلة اذا مشكلة هم وضياع وقت، مشكلة تسويغ للوجود فيما كان ينبغي ان تكون المرأة زوجا، واما، ان تكون منتجة، ان تكون في وضع اقتصادي ملائم، والانكى انها ليست عاطلة وحسب بل معطلة. وهكذا يأخذ الشاب الفلاح مجوهرات امه عنوة ويأتي بها الى حياة النفوس - ص ٥٤ - ليهدرها في الجنس والشراب.

ويستحكم الطاهر وطار في العملية ليرينا اوجه تناقضاتها عندما يصل بنا الى الصراع القائم بين الدين والبورجوازية ممثلة في تجارة الجنس - ان الدين يحاربها لانها ضلالة ولأنها تتبع طرق الاغواء باستثارة الغرائز الطبيعية في النفس الانسانية ص ٥٩ - داعيا الى المثالية والصبر وهو على هامش المشكلة متوهما انه في قلبها، لذلك يسأل الحاج كيان نفسه عندما تستولي عليه «العنابية» لو ان الامام - مَثَلُهُ الاعلى في الكفاح - تعرض لمثل هذه التجربة ماذا سيكون رد فعله كيف سيقاوم.. ص ٦٠. ان الانسان في الحاج كيان يستجيب لغرائزه المكبوتة، يستجيب لحرمانه القسري صاغرا، والشيخ المزيف فيه يترنح لنشوة الوهم. فيسأل نفسه: «هل أنا أسير عند الروم؟» ص ٦٠. انه يعيش وهما يظنه الواقع، ويحارب واقعا يظنه الوهم وكأنما تعبث به آلهة الاغريق، وتتحكم بدوافعه ثم تحكي له العنابية قصتها، وقصة استشهاد ابيها بالشنق على يد المستعمرين فتثير عاطفته، وتشده الى عالم تحتي ما كان يراه (ص ٦١) فتحمله الى ان يقبلها بمزيج من الرغبة والانسانية. لكن الموروث ما زال يعذبه ويؤرق ضميره فلا يجد مناصا من التماس المسوغ لهذا السقوط الكلاسي فيقول في نفسه «انك لا تهدي من احببت لكن الله يهدي من يشاء» ص ٦٢ منسحبا من معركته بموجب القوانين نفسها التي دفعته الى الكفاح. واخيرا يستسلم للأمر الواقع «يشرب وينكح» ص ٦٢.

ان الطاهر وطار يرى من خلال بطله الاشكالي ان الدين غير قادر على حل مشكلة المرأة. ولنستمع الى هذا الحوار بين الحاج كيان والعنابية بعد ان نام معها. واستسلم لها ثم افاق من ثورته الجنسية.

«اقصد مثلك. مثلك يليق ان تكون اميرة بقصر، أو ربة بيت في دار كبيرة، او اختا لخمسة اطباء، او.. او ما شابه ذلك.

- هذا كل ما استطيع ان اوفره لنفسي، فهل تستطيع انت ان تحقق لي شيئاً؟» ص ٦٣.

ويقول الحاج كيان للعنابية:

«ان الامة الاسلامية تدهورت

- هذا صحيح.
- وان كل الأمم نهضت
- هذا صحيح.
- واننا يجب ان ننهض ايضا
- هذا صحيح. خذ هذا الكأس ايضا.
- هات. وان نهوضنا يكون باتباع الامام حسن».

«هات» ليمشي الحاج كيان خطوة جديدة في الطريق المناقضة لاتجاهه وأخيراً يجد ان العنابية مقتنعة بعملها فهي ترى انها «تبيع، وتشتري ككل عباد الله» ص ٦٤ اي انها عملية تجارة ليدين الطاهر وطار

التجارة باعتبارها استغلالا واستهانة بالانسانية. ويدل على ان الدين ينهزم امام البورجوازية أمام اغراءاتها.

تقول العنابية للحاج كيان الذي أَلِفَ الحياة الجديدة «يشرب وينكح» ثم يدعوها الى الصلاح: «عندما تكون مثل صاحبك الامام اكون في خدمتك.. انظف حذاءك واغسل قدميك.. واطعم كلابك هاها..» ص ٦٦.

وهكذا تكون صياغة هذا البطل الاشكالي دلالة واضحة على خيبته الواقعية والنفسية امام مثله العليا فيرتكب جريمة قتل، يقضي من جرائها عشرين عاما في سجن الأشغال الشاقة من اجل امرأة ما لبثت ان جرته بعد عودته لتستخدمه وسيطاً لها ومديراً لأعمالها. وليغدو عنصراً حياً من عناصر الصراع الشرس في مجال هذا العالم الموبوء بالاستغلال.

ان الحاج كيان مثال للازدواجية، والتناقض الذي يتبلور على محك التجربة المباشرة مع الحياة كغيره من شيوخه وزملائه فهو ما يزال يصلي ويرتاد المواخير في آن معاً (ص ٧٩).

ان بؤرة عالم الطاهر وطار مادية تاريخية وهو يعالج موضوعه من منظور ماركسي مشوب بالوجودية والفرويدية لأنه غير قادر على التحرر من الكبت التاريخي والجنس الا إذا اقتحمها. وهذا يجعل عمله اقرب الى التلقائية والحيوية لانه وان تعاطف مع الواقع لم يستسلم له ولكنه فسره بتنفيذه ومواجهته.

(الأفعى والبحر) تأليف محمد زفزاف:

لكأن الجنس في (الأفعى والبحر) يجعل عالمها مليئا بالسيقان والافخاذ واشعار العانة والاعضاء التناسلية. ان محمد زفزاف يريد ان يدين المجتمع العربي بالمواجهة والمكاشفة. وان كان اساسا يريد ادانته طبقيا لكن حقده على العلاقات الاجتماعية المنحرفة يفور من خلال الجنس اكثر مما يفور من خلال الواقع الطبقي. او على الاصح فانه يذكي الصراع الطبقي بنوازع الكبت الجنسي بالتساوق. فيفرش العيوب امامنا جهمة واضحة مخدشة للسمع والبصر في شخصية بطل نهلستي - عدمي في بدايته، وفي مجموعة من الشخوص تتحرك في ضباب العلاقات غير الموضوعية.

ولئن كانت (في الافعى والبحر) دلالات الرؤيا الماركسية النظرية او الحدثية قليلة وملماحة فانها قمينة بهذه الشفافية ان تكون اضاءات للرؤيا ولتوجهها من بؤرة الجنس المتأتي عن طريق الكبت والمحافظة الصماء.

منذ البداية نرى سليمان «عصبيا لا يطيق العالم من حوله» ص ٩ انه منفصم عنه ولكن كيف يمكن ان يلتحم به؟ انها عملية معقدة، سليمان بورجوازي صغير لكنه «مادي يجب التأمل في المادة لا في أشياءأخرى» ص ٢٠ مثل حبيبته ثرية اللاهية عنه ايضا. وهو يشعر «بالتقزز لانه لا يحب هذا النوع من الناس البورجوازيين التافهين الذين لا هم لهم سوى رفع المهور وتزويج ابنائهم ببعض الاسماء التي تبدأ بـ (بن) ص ٢١ خصوصا وان (بن) في رأيه «لا تخلو من الخلل واشياء أخرى» ص ٢٢.

ان ابرز عوامل النهلستية في شخصية سليمان انه يحقد على البورجوازية ولكن ليس لديه بديل موضوعي لهذه الطبقة كما ان حقده لا يحفزه الى النضال ضدها، وانما الى تجنب اذاها، وسطوتها «اول نطفة تكلف اجهاضا او مثولا امام المحكمة» ص ٣٦. وهي ليست مواجهة طبيعية ناتجة عن مواقف متناقضة رغم انها نظرية. ثم يقول عن الطفل ابن الاسرة البورجوازية «انه ذكي» وان كان ينتسب لتلك الطبقة القذرة» ص ٣٨ ليقف في مواجهته عند حدود الشتم.

وعلى اية حال فان شخصية سليمان تنمو من النهلستية في مسار الاشكالية بمعنى ان نوازع من الوعي تتألق فيه لكن تألقها لا يدفعه الى الفعالية «ويضحك البورجوازي مع الرجل الشعبي واحيانا يقدم له ما تبقى في آخر الزجاجة من ليمونادة فيأخذها الرجل الشعبي وقد يشربها او لا يشربها لاعتقاده بأن ذلك اهانة له.

وقال كريمو وهو يضرب كفا بكف:

- قل لي: هل فكرت يوما في اهانة غيرك؟

- دائما

- لا بد اذن ان الآخرين يفكرون في اهانتك.

وقال سليمان:

- وكأنك لست من هذا العالم. انهم يفعلون دائما. ان تلك المرأة بسبابها البذيء ذاك كانت تهينني ولم تكن تهين زوجها» ص ٤٨.

هذا السرد وهذا الحوار يؤكد ان نهلستية سليمان من جانب، وموقفه الطبقي من جانب آخر، ويؤكد ان تخاذله امام العالم وتركه كما هو ولو ان رغبته معاكسة. ومن دلالات ذلك ايضا انه عندما دخل احد المقاهي الشعبية «وطلب كأس ماء، وشربه في جرعة واحدة وقال - مرسي - وسمع صوتا من خلفه يقول: ماحناش نصارى» ص ٥٦ لم يهتم لذلك بل «كان منجذبا بسحر ماء البحر والامواج البيضاء» ص ٥٧ بحيث يصل بنا محمد زفزاف الى ايضاح جانب هام من موقفه الماركسي الهام وهو ان المثقف باعتباره بورجوازيا صغيرا ان لم يلتحم بطبقة البروليتاريا يظل محجوزا عنها بفعالية ناقصة. يوضح ذلك اكثر ان هذا البورجوازي الصغير - النهلستي عندما يراوده حلم اليقظة «تمنى لو تكون له فيلا حتى يعرف كيف يستغلها» ص ٥٨. ورغم هذا الاستدراك «بالتأكيد. لن يعيش مثل ذوي الكروش الغليظة» ص ٥٨ تبقى تطلعاته بورجوازية لتبين جانبا آخر من جوانب اشكاليته المتنامية. (مادي، نهلستي، بورجوازي حالم).

ثم يكشف سليمان عن معاناته «انا اعاني من ثريا. واحيانا اعاني من شيء آخر، من وجود هؤلاء البورجوازيين مثلا. انهم يكثرون، ينمون ينتشرون ويحقدون» ص ٧٠.

ان هذه المعاناة دلالة واضحة على القلق الذي تعانيه البورجوازية الصغيرة وهي تنسحق امام البورجوازية الكبيرة. ودلالة على ركود الصراع الطبقي وتحدره باتجاه الخلف. وتتبين منها عوامل النهلستية والاشكالية بشكل اكثر نصاعة في اوساط المثقفين من البورجوازيين الصغار المتراخين لذلك يلجأون الى تعطيل وعيهم الذي يثقل عليهم بتعاطي الحشيش لا بالمواجهة.

ولئن كان سليمان لا يكاد يرى العالم من ثقب باربوس، ولا يكاد يتجاوب مع الخلل الطبقي في الشريحة الاجتماعية - موضوع الرواية - فان الروائي يواجهنا بالسرد كما في حديثه عن عائلة حاجا - ص ٧٢ ص ٧٣ - او على لسان السائحة الهيبية (تامارا) في وصف جارها «ان زوجته مريضة بالسل ويبدو انه ليس للعائلة مرحاض فقد رأيت الزوجة تقضي حاجتها ذات مرة في فناء الدار».

من هنا تتضح في العمل ثنائية الفيلا والدار الخربة في جدلية التركيب الطبقي وفي اهتمام الروائي بادانة المجتمع المتخلف ومواجهته.

وتتكرر الثنائية مع سياق الرواية. البراريك معزولة عن الدور المبنية بالآجر كما لو كان بها جذام» ص ٨٤. ولكن بلون آخر يحمل المرارة التي تنبض بها صورة الجذام والعزل.

ان محمد زفزاف ومن خلال بطله سليمان يرى سكان الفيلات ذوي الكروش الغليظة قوادين. وبالمقابل وفي تركيب الثنائية يرى الطبقة المسحوقة المعطلة لاهية عن واقعها بممارسة الشعائر الصوفية التي تعطل الوعي وتتشربه - ويقول على لسان سليمان «ان هؤلاء الناس متعصبون دينيا» ص ٨٧ اولئك مستغلون مسرفون في غطرستهم، وهؤلاء

متخاذلون « يخافون على حياتهم من اجل اولادهم ونسائهم » ص ٩٤.
انها مفارقة تبعث على المرارة يصب فيها محمد زفزاف سخطه على المجتمع المتخاذل حيث تكثر « النميمة، والفقر، واللواط، » ص ١٠٥.
ان الوجه الماركسي في رؤيا محمد زفزاف متلاحم مع الوجه الفرويدي. بحيث ان الوجه الفرويدي مصنوع من موقف طبقي لضرورة تفسير العالم من خلال وقائع الكبت الجنسي الممزوج بالكبت التاريخي، بالواقع الصعب، ليكتمل لديه وجه الادانه، ادانة المجتمع بسائر طبقاته: البورجوازية المغطرسة، والبورجوازية الصغيرة النهلستية، والطبقة - التي يسميها (شعبية) - الغافلة.
« هناك من يأكل بفعل العادة، وهناك من يأكل بفعل الفقر. اما سليمان فأراد ان يأكل بفعل الاشتهاء في حين كانت سوسو ترفض ذلك كله. لاعادة، ولا فقر ولا اشتهاء » ص ١٠٩ تشف - ماركسيا - في الوجه الفرويدي ليظل هذا الوجه ملحا في تعميق الادانة ولكي يلطم بها زفزاف الوجوه والانوف من منعكسات الكبت التي تفلت - فتحرك الشخوص بدوافع الجنس حيوانيا « سنفعل الحب في الغابة أو في اي مكان. في الحديقة او في سرير والدتي، لا يهم اني اشتهيك الآن » ص ٨٠ انه يواجه القيم الاخلاقية بالكوامن التي دعت اليها بشكل مطلق. ويستمر في تحليل المجتمع ويسند اصبعه الى النزعات التي تحرك افراده او تجعل وعيهم ماريا. الى نزعة الاباحي يقول سليمان للفتيات « سأنام معكن جميعا » ص ٧٩ ويقول لخالته « هو كذلك يا حليمة. لك فخذان ونهدان كبيران وكل شيء، ولو لم تكوني خالتي.
- اسكت فان الحيطان لها اذان.
- لن يسمعنا احد. ثم ان ذلك غير ممكن حدوثه، فأنا قد تعودت على كنكس معين من صنع ثريا. » ص ٥٤. رغم هذا فان حيوانيته مأسورة بالعادة لا بالوعي.
ويتغلغل زفزاف في مفارز القيم، يعرض نزعة القواد في هذا الحوار بين سليمان وكريو:
« خالتي. الامر عندها سواء. سي احمد أو كريم لا يهم.
- لكنني لا استطيع ذلك الليلة، وربما حتى في الايام القادمة.
- ان كل شيء بمستطاع الانسان. اقنع نفسك اولا سترى ان كل شيء ممكن التحقيق » ص ٥٠.
ثم يعرض نزعة الديوث التي تتناولها القيم بحرصها المثالي:
« ان أخاك الصغير قال إنه (يعني اباها) رأى شاباً معك.
- انه لا يرى ولا يسمع، انه يكذب » ص ٥٨.
ويحدثنا زفزاف عن اللواط في اكثر من مكان، وعن الاعتزاز بالفحولة في الاوساط الشعبية كما في المثال التالي عن رجلين في المقهى يعلقان على سوسو التي مرت من امامهما:
« - كم تفعل لها؟
واجاب الآخر: ستة.
قال صديق لهما: - وانا عشرة.
قال الملفوف في جلابيته - لا تبالغا. لنتكلم بصراحة » ص ٩٧.
ان عالم محمد زفزاف الماركسي ساكن خال من عوامل الثورة والتحريض المباشر. فيه طبقات اجتماعية متباينة ومترسخة لكنها ليست عمية من الانفجار وهي جميعا مسوقة بدوافع الكبت الجنسي لذلك فان عالمه الفرويديوو - على الاصح - على الاصح - الوجه الفرويدي من عالمه الفرويدي أو - على الاصح - الوجه الفرويدي من عالمه الماركسي الساكن اكثر حيوية، والشخوص تتحرك او تعي من خلال منابع الكبت الجنسي او التنفيس عنه، حتى احلامها فهي للتطهر من الغيرة باعتباره قيمة اخلاقية موروثة، وهو بهذا ينبع من الجذور من اعماق الجذور ويمتاز بالجرأة الى حد الجرح، وبالصراحة الى حد الفصيحة يقول سليمان لخالته:
« غير اني لن استطيع ان اهضم ذلك.. والا فان تأوهاتها في الفراش كانت مجرد نفاق سأفقد ثقتي اذ ذاك في جميع العواطف البشرية.
- انك تتكلم ونسيت انك تخاطب خالتك. انا لست صديقتك. انا خالتك.
- اعرف ذلك جيدا، لماذا نخجل من الحديث عن اشياء نفعلها ونستلذها، الا تتأوهين وكانت أمي تتأوه، ويتأوه ابي وسي احمد وثريا وسليمان و.. و.. » ص ٥١.
إنه عالم فني، شفافيته في الاسلوبية التعبيرية وفي التقنية الروائية حيث تنعدم الفواصل بين الواقع المعاش والماضي (التداعيات) والمستقبل (احلام اليقظة). لكن مضمونه كتيم يملأ العيون والاسماع بكل ثقله. مما يرفع واقعيته على رفيف ممتع ومغر واصيل. ليحرك جروح النفس بغاية التحريض.

* * *

ان التقنية الروائية من خلال المنظور الماركسي لتفسير العالم جعلت نبيل سليمان يضع حدودا واضحة بين الأزمنة ليكون اقرب الى المباشرة والوضوح انسجاما مع موقفه. لكن الطاهر وطار لم يستسلم لهذه المعادلة كلية وانما كان يراوح بين الاختلاط والفعل متقدما بموقفه خطوة اوسع نحو التألق الفني.
اما محمد زفزاف فانه يبدو بارعا في تصوير جو تلقائي يختلط فيه الكاتب بالشخوص، كما تختلط الازمنة في وعي الشخوص ولاوعيهم، وبالتالي نرى عالمه اكثر اشكالية، واكثر حفزا الى التحريض، وأكثر شفافية.
ان زعم الكتابة الى جماهير الكادحين الذين هم شخوص اعمالنا وَهُمْ تبدِّدُهُ واقعة الامية التي هي ٧٥٪ من مجموع سكان الوطن العربي. وهكذا فان الكاتب يتوجه شاء ام ابى الى نخبة.
واعني بذلك المثقفين الذين يقرأون ويتابعون. فاذا كان عليه ان ينقل عالمه الى قرائه ليفسره معهم، فانه يعمل على تكوين طليعة واعية ليست تحتية بالمعنى الطبقي، لكنها قادرة على الالتزام بالطبقة التحتية والالتحام بها وفهم قضاياها - .
اننا لا نصنع عالمنا بقدر ما نحركه محاولين تبديد سكونه الثقيل من خلال موقف صعب. واختيار أصعب..

تأملات في الواقع العربي والرواية

برهان غليون

مكوّنات الواقع العربي والرواية يطرح، كموضوع، استفهامات لا نهاية لها حول معنى الواقع ومعنى الرواية معاً. ووضع المسألة في هذا الاطار العام والواسع يحمل بذاته كل مخاطر البحث المستعجل والسريع، الزاخر بالتعميمات المجردة. لذلك سيبقى هذا البحث أقرب إلى التأمل في الواقع العربي والرواية منه الى اي شيء آخر. وسيحاول أن يطرح تساؤلات على كتّاب الرواية ونقادها أكثر مما يطمح الى الاجابة عن اسئلة او بلورة الاستنتاجات.

فما هو هذا الواقع العربي الذي تجب رؤيته في الرواية او رؤية الرواية فيه؟ هل هو الواقع الاقتصادي ام السياسي ام الثقافي ام النفسي. ام هو الواقع المادي بشكل عام مقابل الواقع الروحي، واقع الرمز والمعنى؟ وما هي هذه الرواية العربية؟ هل هي ذلك النمط الجديد من السردية القصصية الذي نشأ وتبلور عندنا منذ مطلع القرن، والذي كان هيجل قد اطلق عليه اسم «الملحمة الحديثة للبرجوازية»، أم هي هذا التقليد القديم الذي يطمح الى أن ينقل من خلال قصة رمزية، متخيلة او اسطورية، فكرة، فيتحول الى شكل من أشكال استيعاب الواقع ورؤيته، والى نوع من الفلسفة التي تبحث خلف الرمز ومن خلاله عن معنى أصيل وحكمة خالدة؟

كل مجتمع يسعى، في سبيل ضبط ممارسته الى خلق عالم رمزي مواز يحدد القيم الاساسية التي تنطلق منها معايير النشاطات الاجتماعية جميعاً. وهذا العالم الرمزي هو الذي يجعل للمجتمع تاريخاً يعين حركته ومسعاه، وذلك في ضوء القيم التي اعطاها لنفسه منذ البدء. والتاريخ هو هذا التحقيق لزمانية معينة تدخل في تحديدها العوامل المادية والرمزية معاً. والرواية تدخل في تحقيق هذا الوعي التاريخي بخلقها لزمانية يندمج فيها عالم الرمز الثابت بالواقع المتحرك، فيبدو الواقع الوهمي الذي تبدعه أكثر تعبيراً وأبعد مغزى من الواقع الفعلي.

سأنظر في هذه الرابطة بين الواقع والرواية اذن كعلاقة خاصة بين تاريخين: التاريخ الاجتماعي والتاريخ الرمزي. إن كل تاريخ هو تحديد للزمن وتجسيد له، أي توظيفه في مشروع وإعطاؤه من ثم قيمة ومعنى. وظهور الرواية الحديثة بتميزها عن الملحمة لا يعبر عن تغير معنى الزمن في التاريخ الحديث، تاريخ الفردية الحرة والتقدم المستمر والمستقل عن كل تصور ديني أو أسطوري مسبق، ولكنه يعكس أيضاً تشكيل الفرد الحر الذي اخترقه الزمن، كتاريخ رمزي، كحركة ومشروع. في الرواية تستعيد الانسانية الحديثة وتؤكد تاريخها، تتحقق من قيمها وتمتحن صدق مثلها. فكما انجب استقلال الدولة عن الكنيسة التاريخ كرواية وضعية للاحداث تستبعد كل مسبقات اسطورية انجب استقلال المجتمع الاهلي عن الدولة «وضعية روائية» فأصبحت تاريخيتها المجاز الاول لتاريخ اجتماعي ومحاكاة دائمة طقوسية له. وبقدر ما اصبحت الحياة الشخصية مقدسة، أي مستقلة وحرة، تحولت الى منبع لتاريخ خاص، وأنجبت تاريخها، تاريخ تحقق الفرد في المجتمع، وتاريخ تحقق المجتمع في التاريخ. إن الرواية تحلم أن تكون التاريخ العميق لعلاقات اجتماعية تبحث في ذاتها عن مفتاح حركتها. وهي تعني التعدد والتغير الدائم في الروايات الذي يتعارض مع «الرواية» الواحدة والثابتة للملحمة. وباستعادتها المستمرة والمتبدلة للرؤية التاريخية تعمل ككل طقس على تأكيد القيم القائمة وترسيخها.

لقد أدى فصل المجتمع عن المطلق الى تزمينه وفتحه من ثم على المصادفة والمجهول، فبدت حياة الانسانية ذاتها بذلك مغامرة كبرى وفقدت الحاجة الى المغامرة البطولية الملحمية كأسطورة، أي كحدث يتجاوز التاريخ والمجتمع. وهكذا تحول المجتمع أيضاً من جماعة مغلقة كلية ثابتة لا تنقسم، الى مجتمع مركب ومتفجر، مكوّن من أشخاص وطبقات ومشاريع اجتماعية ومصالح متعارضة وصراعات مقبولة ومحبذة. بهذا المعنى تبدأ الرواية حيث يبدأ

المجتمع الحديث بالتكوّن. وفي هذه الرواية يقول هيجل: تظهر كل خصوبة وتعددية المصالح والحالات والطبائع وعلاقات الحياة، والقاع الواسع لعالم كامل، وكذلك التصوير الملحمي للاحداث. لكن الذي ينقص الرواية هو هذه الحال العامة الشعرية اساساً للعالم حيث تنبثق الملحمة الحقيقية. ان الرواية بالمعنى الحديث للكلمة تفترض تنظيماً نثرياً ركيكاً للمجتمع. وهي تسعى قدر المستطاع ان تضفي عليه طابعاً شعرياً مفقوداً، وهذا يظهر في حيوية الأحداث كما يظهر في حيوية الشخصيات ومصائرها.

إن الرواية تبدو كإعادة بناء لتاريخية الواقع تعكس هي ذاتها حاجة هذا الواقع إلى مراجعة تاريخية، إلى مرآة. ويمكن لهذه المرآة أن تكون مستقيمة تردّ الصورة كما هي لواقع يبجّل ذاته في حقبة صعوده وتماسكه، أو مقعرة تعيد تركيب هذا الواقع في اتجاه أو آخر. هذا لا يعني ان الفرد هو موضوع الرواية. ان موضوعها هو المجتمع ذاته. ففي المجتمع يتحول الفرد إلى شخص، أي إلى كون يترجم في صيرورته الكون الاجتماعي: القيم الثابتة والتاريخ المتغير معاً. وتعكس الرواية هذا التناقض العميق في مسعى الفرد إلى أن يكون هو نفسه في حين ان تحوله إلى ذات فاعلة لا يمكن أن يتحقق إلا بالاندماج في المجتمع وتمثل قيمه. وهذا التناقض الأساسي الذي ينطوي عليه مفهوم الشخص والشخصية يجعل معركة الفرد معركة دائمة لا تنتهي وهي تستدعي باستمرار تحقيقات جديدة ومتنوعة.. ومن هذا التناقض تنشأ تاريخية جديدة تدمج معاً الواقع بالوهم، الحلم بالخيال، الحقيقة بالاسطورة، تاريخية اندماج الفرد بالمجتمع، اي تحققه كشخص. وتحليل تكون هذا الشخص وانحطاطه ككائن اجتماعي تاريخي هو مؤشر لتطور الرواية ذاتها. فبقدر هيمنة الدولة ومؤسساتها على الحياة الاجتماعية وتحول المجتمع إلى ذرات متشابهة، أي الى افراد، يجف ينبوع الالهام الروائي، وتبرز الحاجة الى طقوس جديدة ذات طابع ملحمي واسطوري. وبقدر ما ينضب التاريخ الإجتماعي يبرز التاريخ كرمز فوق احتماعي، وكحركة رمزية.

الواقع العربي كمشروع تاريخي:

من هذه الزاوية اريد ان اعود الآن لموضوع الواقع العربي.

لا أعتقد اننا نستطيع أن نفهم الواقع العربي أو أي واقع آخر إذا اكتفينا بالنظر إلى الوقائع القائمة الاقتصادية أو السياسية. وكثيراً ما قادت هذه النظرة الى استنتاجات خاطئة سببها البحث عن علة. وتكمن هذه العلة في التخلف الاقتصادي أحياناً، وفي التخلف العقلي والجهل أحياناً أخرى.

عندما نتحدث عن واقع عربي راهن فنحن نقصد نظاماً اجتماعياً تاريخياً نشأ وتبلورت آلياته في القرنين الأخيرين، وعبر حركة عامة عالمية ومحلية ارتبطت فيها الصراعات الدولية، ومنها الصراع العربي الغربي، بالصراعات الداخلية حول مصالح ومواقع اجتماعية أساسية في السلطة والمجتمع.

والقول هو واقع اجتماعي يقصد إلى تبيان تطور المصالح الاجتماعية وتوازنها الذي نشأ على أثر الهزة التي مثلها الصراع مع غرب حديث صاعد. فتطور هذه المصالح الاجتماعية هو الذي يفسر تطور التقنيات الاقتصادية، بنية الاقتصاد الراهن، توازناته، أشكال انتاجه واستهلاكه، كما يفسر تطور طبيعة السلطة، أنظمة الحكم وأساليبه، نمط الصراعات الراهنة ومخارجها الممكنة، والمأزق الشديد، اي الانسداد الذي ينم عنه الوضع الاجتماعي اليوم.

والقول هو واقع تاريخي يعني العودة إلى رؤية المشروع العربي الحديث في كليته التاريخية، في نموه وتبلوره، ويعني ايضاً ان تفسيره لا يكمن في البحث عن العلل الاولى، ولكن في اظهار اتجاه الحركة العامة، أي معناها.

إن جوهر هذا المشروع العربي كان وما يزال ادخال المجتمع العربي في التاريخ الذي بقي بعيداً عنه، وهذا يعني اجراء قطيعة مع التاريخ الماضي والدخول في التاريخ الحديث الذي أصبح الوحيد الذي يظهر بمظهر التاريخ الكوني، تاريخ التقدم المتواصل الذي حجب الانحطاط العربَ عنه لعدة قرون خلت. وهو يعني أيضاً التكوين الدائم والمستمر لطبقة اجتماعية جديدة تحمل على عاتقها هذه المهمة وتسعى في سبيل ذلك إلى أن تفهم هذا التاريخ الحديث وتصبح مفتاح أسراره. وبقدر ما تصبح فيه، وجزءاً منه، تصبح هذه الطبقة الاجتماعية الوحيدة التاريخية، أي التي تحمل مشروعاً اجتماعياً مشروعاً بنظر الاغلبية من السكان.

ومهما كانت الأصول الاولى لهذه الطبقة، اقطاعية ام برجوازية ام وسيطة ام شعبية فهي المخولة بالقيام بالمهمة ذاتها، وهي تفقد مشروعية سلطتها عندما تظهر عجزها عن رفع العرب الى مستوى التاريخ.

في هذا المنظور العام الذي بقي منظوراً قومياً تغذيه فكرة الصراع بين الشرق والغرب اكثر مما تلهمه مشكلة الصراع الاجتماعي الداخلي، ظل التاريخ العربي هو تاريخ الدولة، وبقي المجتمع بدون تاريخ حقيقي. وعلى هذا الاساس امكن للنظام ان يستمر على قاعدة تغير «الأسر» الحاكمة حسب حاجات الصراع مع الغرب. لكن بقدر ما كان النظام ينفتح على الحضارة الحديثة ليستمد منها قوى مقاومته، كان يخلق في الداخل القطيعة الاجتماعية، ويتحول الى نظام مغلق استبعادي. والتاريخ الاجتماعي الوحيد الحقيقي الذي عاشه، هو خلع المجتمع عن كل تاريخ، تقليدياً كان ام حديثاً، ثقافياً ام سياسياً، هو تاريخ تكوين مجتمعين: مجتمع الدولة ومجتمع الهامش.

لا شك ان دخول العالم العربي في العصر الحديث قد كشف عن هشاشة بنى الواقع التقليدي وضعف تماسكها. فعلى الصعيد الثقافي بدت المفاهيم القديمة عاجزة عن إنجاب معنى مقبول للوجود الفردي والجماعي. وبرزت في الوقت ذاته ميوعة العصبية الدينية

كقاعدة للوحدة القومية والتوازن السياسي، أما على صعيد الانتاج فقد بدت الوسائل والطرق التقليدية أعجز من ان تحفظ التوازن بين الانتاج الراكد والاستهلاك المتطور.

وأدخل التماسّ مع الغرب قيماً معنوية وانماط تضامنٍ جماعيٍ وعصبيات ونماذج استهلاك جديدة يفرض نموها ويستدعي تحطيم البنيات والهياكل التقليدية او تعديلها.

لكن هذه البنيات قبل أن تعكس توازنات روحية وسياسية واقتصادية عامة كانت تكرّس واقعاً ومرتبية اجتماعية ايضاً. ولم يكن من الممكن تعديلها إلاّ بتهديد هذا التوازن الاجتماعي. وهكذا كان التطور او التحديث يشكل بحد ذاته معركة اجتماعية عنيفة. ويزداد تعقيد هذه المعركة مع دخول عناصر اضافية من الصراعات الدولية بحيث أصبح كل تغيير في الداخل يرتبط بنمط من التحالفات الخارجية يخضع له أو يستند اليه.

وهذه الصراعات المتعددة الأشكال كان لا بد لها من أن تتمحور حول الدولة وتترجمَ في بنية السلطة، كمقرٍّ للصراع ومركز للتوازن.

وبغض النظر عن أشكال الدولة المختلفة التي مرت بها الجماعة العربية منذ القرن التاسع عشر أكانت ملكية أم ليبرالية، أم شمولية، فان تركز السلطة وترسخها تجاه المجتمع يبقى الخط العام والقاسم المشترك لها جميعاً. وبقدر ما كان المجتمع يفقد توازناته العميقة ويزداد انحلالاً وانقساماً، كانت الحاجة تزداد لوجود سلطة فوقية قوية تضبط هذا التفكك وذاك الانحلال. واشتداد نفوذ السلطة وبأسها لم يكن في الأنظمة الدستورية الملكية أقل منه في الأنظمة الليبرالية الجمهورية او في ما تبعها من أنظمة دولة ذات حزب واحد. بل إن الليبرالية غالباً ما قامت على أساس تآلف السلطات القائمة الحديثة والقديمة، سلطات الوجهاء والمتنفذين من جهة والفئات الحاكمة من الجهة الثانية. وفي جميع الاحوال كانت حاجات التعامل مع الغرب، سلباً او ايجاباً، تفرض سلطة قوية تجاه المجتمع، وتدفع إلى نشوء دولة مستقلة عن الجماعة وساحقة لها.

وقد أدى تطور هذه الآليات في النهاية الى تعميق الالتحام بين العناصر المتنافرة للطبقة السائدة ووحدها في اطار وظيفتها الاساسية كحامل للعلم او للمعرفة، مع الدولة، فاصبحت الطبقة التكنوقراطية الممتازة التي تنبع شرعية سلطتها من تحكُّمها بهذه العلاقة المتناقضة بين الشرق والغرب. فهي حامل رسالة الغرب للشرق والعكس والمكيّف لحضارة الغرب حسب الظروف المحلية، والمتصدّي لنواياه التوسعية في الوقت ذاته.

إن ما فقده العالم العربي منذ القرن التاسع عشر ليس قوته العسكرية ولا الاقتصادية ولا الثقافية. وهو يبدو من نواح كثيرة أقوى وأغنى اليوم مما كان عليه في الماضي. لكن ما فقده هو منظوره التاريخي، وعيه لدوره ومكانته، إدراكه لتكامله الذاتي وصيرورته، أي رشدَه. ولم يحدث هذا مرة واحدة ولكنه يحدث في كل لحظة حيث يدرك أن تاريخه لم يعد يتطابق مع التاريخ المعاش. وهو يزداد يوماً عن يوم شعوراً بانه خارج التاريخ. وخارج التاريخ يعني ايضاً انه غير قادر على التحكم بمصيره ومستقبله وحركته، ومن هنا أصبحت الامبريالية رمزاً طقوسياً يثبت فيه هذا الوعي خارجيته، ثورته وعجزه في الوقت ذاته. وهو يزداد شعوراً بهذا العجز كلما اقترب من هذا التاريخ الحديث، كلما تصنَّع ونما وعيهُ الوضعي والعلماني، اي عقلانيته.

وتطور استعمال مفهوم التاريخ والتاريخية، ونقد الفكر العربي الماضي كفكر لاتاريخي يدلّ على هذا الشعور المتزايد بالخارجية، والحلم بدخول التاريخ أخيراً. وهو يبين الى حد كبير تعمق حركة فقدان التوازن الاجتماعي الروحي والمادي التي نمت مع نمو النظام العربي الحديث، مع تطوره وتحديثه.

فالتاريخ ليس تعاقباً للأحداث، ولا حركة هذه الأحداث الداخلية ذات القوانين الممكنة او المحتملة. لكنه بالدرجة الأولى التطابق بين هذه الحركة وبين العالم الرمزي الذي يضبطها ويعطيها معنى. هو في الوقت ذاته حركة ورمز. وقبل أن يصبح مفهوماً مجرداً تحكمه وتتحكم فيه نظريات العلم الوضعي، يظهر التاريخ كرؤية رمزية تعكس رؤية المجتمع لذاته وما يطمح إلى أن يحققه أو يكون عليه في الزمان والمكان القائمين.

بين الواقع والرواية:

في هذا العالم الذي فقد جماعيته وهويته كما فقد رموزه تطمح الرواية إلى أن تكون هي الجماعية والرمز. إنها لا تستعيد العلاقات الاجتماعية على مستوى التاريخ ولكنها تجعل من التاريخ مرتكزاً لعلاقات اجتماعية جديدة فتتحول الى حكاية رمزية. ووظيفتها تكمن عندئذ في الفكرة التي تود أن تنقلها، مستخدمة شكلاً تعبيرياً روائياً، أكثر مما تتجلى في الفعل الروائي ذاته. إن المقصود هنا هو إدخال الفرد في تاريخ جديد، تاريخ الدولة والحضارة والحركة، وليس إعادة إنتاج طقوسي لتاريخ قائم. لذلك يتركز معظم النقد الروائي هنا على الكشف عن الفكرة والمعنى، وتصبح الشخصيات الروائية رموزاً يجهد الناقد لفك ألغازها وإرجاعها إلى ما تمثله من أفكار. وبهذه الرمزية يحاول المثقف الذي أصبح شخصاً تاريخياً في عالم لا تاريخ له أن يندمج في الجماعة ويتكيف معها، أن يخلق لنفسه هامش ممارسته ومعاناته التاريخية. لذلك تبقى الرواية ايضاً انتاجاً وممارسة من عمل المثقفين ولا تنتج إلا ضمن اطار ايديولوجي معين. فهي تنقل رسالة اكثر مما تظهر كرسالة في حد ذاتها.

ان الرواية ترمز هنا الى واقع آخر، واقع الحضارة والحرية والتاريخ مقابل عالم الموت والجمود والمحظورات اللاتاريخي وتجعل من التاريخ رمزاً للمجتمع أو لعلاقات اجتماعية جديدة. وهي لا تستغل الرمز لتخلق شخصيات ولكنها تستخدم أشخاصاً لتخلق ذاتها كرمز. وبقدر تبعثر الزمان والمكان اللذين تعمل فيها، وتفككها، تظهر الرواية العربية لا كتأريخ للشخص والمجتمع ولكن بالأحرى، كتأريخ لهذا التأريخ، تماماً كما يبدو المقال

التاريخي العربي مقالاً عن التاريخ اكثر مما هو تحقيق التاريخ ذاته. ومن هنا يستند العمل الروائي الى وصف خبرة ذاتية فيتحول إلى محاورة ذاتية، أو يستلهم الافكار العامة المجردة فيصبح عملاً سياسياً. وهذا يعكس صعوبة دمج التجربة الشخصية للكاتب في التجربة الاجتماعية وحاجته إلى تجربة متخيلة تاريخية تحقق في الوهم، هذا الاندماج الذي يستحيل تحقيقه في الواقع. لذلك بقيت الرواية العربية أيضاً عاجزة عن احتلال موقع حقيقي في المنظومة الثقافية، أي في حركة انتاج واستهلاك المنتجات الثقافية.

ان انفتاح المجتمع العربي على الحضارة الحديثة وتطور الانتاج الروائي المحلي لم يقلل من قراءة وانتشار القصص الملحمية التاريخية، قصص عنترة وتغريبة بني هلال وحكايات الف ليلة وليلة. وعلى الأرجح لم تحظ هذه القصص في أية فترة بقسط كبير من التوزيع كما حظيت به منذ بداية القرن بسبب الطبعات الشعبية التي صدرت منها. فمن ركود الحياة اليومية وفقدانها لأي أفق تاريخي، وتراكم شعائر التثبيط والتحريم تنبثق الحاجة إلى حياة اخرى تتجاوز في حركتها الحرة كل ركود، وتجعل من التاريخ الرمزي سنداً للانتصار على التاريخ. وعلى عجز وخور الارادة الجماعية ترد قصص البطولة وأشعار الفخر لتصالح المجتمع مع نفسه، والفرد مع جماعته. وهكذا أمكن للمخيلة أن ترأب الصدع الاجتماعي وأن تخلق توازنها التاريخي.

والانتقال إلى قراءة القصص والروايات الحديثة لا يرتبط بطبقة اجتماعية بقدر ما يساير التدرج في استيعاب الثقافة الحديثة وقيمها. وهو في هذه الحالة يعبر عن رغبتين: الانفصال عن هذا الواقع المعاش والمتخيل معاً، أي عن الجماعة التقليدية، ثم الدخول في عالم جديد عالم الحقيقة التاريخية والفعالية المرجوة. فالوعي القلق الذي يعجز عن مقاومة الاعتداء الثقافي الغربي، ولا يستطيع أن يهرب الى مجتمع يفقد أكثر فاكثر حياته وحركته، يجد في الرواية ملجأ مؤقتاً أمام توقف التاريخ. وبذلك يطمح الوعي أن يحقق مصالحته مع نفسه على حساب الانفصال عن العالم والواقع. هكذا تترجم الرواية ثلاث لحظات من تطور الوعي التاريخي وتصعيده في الوقت ذاته.

ففي اطار الصراع بين الدولة التقليدية والدولة الحديثة القومية جاءت الرواية التاريخية العربية من جرجي زيدان إلى روايات نجيب محفوظ التاريخية لتخلق للدولة الحديثة العربية او المصرية تاريخاً جديداً يطرد عنها التاريخ الديني أو يحتوي هذا التاريخ في تاريخ آخر هو صورة تتجاوز معاً تاريخ الشرق والغرب.

وتقدم الروايات العربية الرومانسية الأولى شيئاً جديداً لا علاقة له البتة بما كانت تقدمه الملاحم البطولية القديمة التي تخرج الشخص من تاريخه بحركة تدمجه نهائياً بالبطل الاسطوري الفرد، وتجعله يحقق فيه انسانيته ويتطابق معه فيعلو على التاريخ. إنها تُدخل زمانية جديدة نفسية وإنسانية يعكسها عذاب العاطفة وشبوبها. وبهذه التجربة يكف الهو الاجتماعي عن أن يكون محور اهتمام المتخيل لتحل محله الأنا، أي الفرد المفكر المتألم الذي تعترضه باستمرار صعوبات الواقع والمحظورات الاجتماعية. هكذا تتكوّن الذات وتكوِّن معها الآخر الاجتماعي كموضوع. وفي الصراع ضد هذا الموضوع تصبح المعاناة بحد ذاتها مصدراً للحرية والانسانية. وفي مشاركته للبطل الرومانسي معاناته يبني القارىء العربي أول حاجز بينه وبين الآخر، بين الحياة والجمود، بين التاريخية والسرمدية.

وبذلك تكمل الرواية هنا عمل التنوير العقلي بالأفكار الانسانية التي حملتها النهضة، وتطمح الى بلورة عالم جديد مقابل العالم التقليدي، أحادي الوعي والشعور. وستنقل القصص المصرية لما بين الحربين هذه المعركة إلى مستوى آخر يظهر بشدة تفاوت القديم والجديد وصراعها. وستلعب مشكلة المرأة دوراً كبيراً في كل انتاج تلك الحقبة، فهي التجسيد الأمثل لهذا الرمز القيمة: الحرية.

فمع تطور القطيعة الاجتماعية بين عالمين، أصبحت المعاناة الفردية تقدم ذاتها كمعركة اجتماعية تعكس مجابهة تصورين ونمطين للتفكير والحياة. وأصبحنا ندرك أن التحرر الفردي هو صراع ضد وقائع موضوعية، هو تغيير لهذا الواقع وليس مجرد تعميق لاحساس داخلي، او إثراء للعواطف والمشاعر.

وهنا ظهرت الحاجة إلى ترجمة الرواية الأجنبية كما لو ان الرواية العربية لم تكن الا مدخلاً لهذا العالم التاريخي الأسطوري. وأصبح من المستحيل في الواقع الحديث عن الرواية العربية دون الحديث عن الرواية بالعربية. فعدد الزوايات الاجنبية المترجمة وسعة انتشارها يقضي بالحديث عن المكانة التي بدأت الرواية تحتلها ككل في الحقل الأدبي. إن الرواية تظهر أكثر فاكثر كايماء إلى عالم آخر، كرمز للعالم التاريخي، مقابل لاتاريخية الواقع المعاش.

ليس المهم بالنسبة لقارىء الرواية العربي التعرف على نفسه في الرواية وإنما تجاوزَ ذاته في حياة أخرى هي/مصدر المعنى والقيم، وهي الحياة الوحيدة التي تبدو تاريخية وراهنة. لذلك تظهر الرواية العربية أقل إثارة ولا تحظى بالاهتمام إلاّ بقدر ما تنكر الواقع المحلي، وتتحول إلى أسطورة. ان رفض الواقع المعاش بقي من القوة بحيث أصبح تشبيهه بالعالم الخارجي الحقيقي يشكل تهديداً لحياة الأسطورة وانحطاطاً بها. من هذه الرغبة العميقة بالاغتراب، والتي تترجم هي ذاتها رفضاً للواقع تمتح الرواية العربية تاريخها فتتحول إلى أسطورة العلاقات الاجتماعية الحرة ومجتمع الحلم المفقود في مجتمع لا حلم فيه ولا تاريخ.

هذه الوظيفة الجديدة للرواية كحامل لتاريخ ،كرمز يطمح إلى إعادة تشكيل الواقع، هل تصبح إطاراً تاريخياً لتغيير طبيعة الرواية وماهيتها، وذلك إذا أمكن الحديث عن ماهية ثابتة للرواية؟

على الأرجح ان الرواية كشكل فني، لن تستطيع أن تتحول إلى مواصلة تاريخية اجتماعية، أي الى رسالة، دون ان تصبح هي

ذاتها وسيلة اتصال. عندئذ سوف تجد نفسها مضطرة الى تجديد شكلها بحيث تجد في ذاتها واقعها. وعلى جميع الأحوال لا تنقل الرواية المترجمة القيم ذاتها التي نشأت عنها. وفي الكثير من الروايات العربية التي تأثرت بالموجة الوجودية في الستينات اصبحت المعاناة الفردية للبطل معاناة قومية للمصير، وارتفعت الى مستوى التمرد الاجتماعي والثورة. وليس هناك ما يمنع ان تتحول الرواية التي كانت أو ما تزال ملحمة البرجوازية في المجتمع الغربي إلى أداة لتنزيل الملحمة الى مستوى الجمهور الشعبي في الشرق فتصبح إطاراً لحركة أخرى مضمونها الاساسي بناء انسانية جديدة، أي تحقيق اجتماعية شعبية مفقودة.

لقد نشأت الرواية العربية من هذا الوعي الحاد بالقطيعة التاريخية والاجتماعية، وفي هذه القطيعة تفقد اليوم أكثر فاكثر مصدر الهامها. فوجودها كقيمة فنية يفترض الآن اعادة تشكيل الواقع، كسر القطيعة، وأنسنة القيم. إنها مضطرة إلى أن تكون كالاسطورة خالقة قيم، ووسيلة لتجاوز التناقض بين مجتمع السياسة التاريخي، ومجتمع الحياة اليومية المنبوذ بدون معنى او تاريخ.

في أي اتجاه سوف تتطور الرواية العربئة، وأية أشكال جديدة سوف تصدر عنها، وهل ستبقى قريبة الشبه بالشكل الروائي الراهن ام انها ستكتشف وتخترع أشكالها الجديدة، فتصبح ملحمة عصرٍ جديد، ترفع المجتمع الى مستوى التاريخ وتحمل الشخص إلى مستوى الكائن، تلك أسئلة مطروحة على الروائيين والنقاد وعلى المستقبل. لكن بالتأكيد سوف تستمر الرواية العربية وتتطور في هذا المسعى الدائب للكشف عن الموجود ولاضفاء معنى على وجود يهرب من ذاته وخارج ذاته؟؟

ثلاثة أزمنة في زمن واحد

أحمد المديني

تكتسي هذه المناظرة، ولا شك، أهمية استثنائية لأنها تجمع، أولا، مجموعة من الروائيين والنقاد النابهين، ولكونها تندرج في تقليد جدي وجديد يريد اتحاد كتاب المغرب أن يكون، من الآن، منهاجاً يتبغي أن يحتذى ويعوض الثرثرة والتظاهرات الضوضائية المرسمة التي تعقد هنا وهناك في الوطن العربي باسم الثقافة والادب، وبشتى الشعارات، الممكنة والمستحيلة!

منهاجنا، اذن، هو اللقاء على مدار قضايا الابداع والشواغل والهواجس الثقافية والاجتماعية المتصلة به، وبما يحقق الفعالية الفكرية ويحكك المسائل النظرية في حقل الابداع الروائي، والتي، كثيراً ما تعرضت أما للقفز فوقها بكل بساطة، او عولجت من منظورات صنمية، تبسيطية، وفي غالب الاحيان سجينة رصد ماضوي يكرس الجمود مثلما يشحذ اسلحته الارهابية على كل نص ابداعي.

ومن ثم، فمن منطلق النقاش النظري التحليلي نصبح ملزمين ومحكومين ان كنا نريد ان نكون في مستوى صيغة الابداع، ان نلتقي في افق واسع بعيداً عن الزنازن النقدية الصدئة، ويكون الطريق هو، لا البحث عن الحقيقة، هذه المسألة الزئبقية، ولكن اهم من ذلك قبول امكانات متعددة للحوار والبحث، وباستخدام لأكثر المناهج تطوراً، في حقل العلوم الانسانية، تلك التي تعطي الأولوية للنص الابداعي، وتستخدم في التعامل معه وساطات عدة. وتعترف، فعلا، بوجوده خارج المقاييس والتنظيرات الجاهزة، وبمعزل عن القضبان التي يسيّج بها النقد العربي البئيس كل كتابة سواء كانت خاذلة أو متفوقة او تتكلم صوتها الخاص.

هوذا، بالضبط، الصوت الخاص، المتميز، المنفرد ما نبحث عنه، بعد ان ضعنا زمناً ليس بالهين في كل الطرق، ولم نصل إلى اي طريق. والامر ليس بغية الانفراد بطريق مستقلة ولكن، ان نجنح بانفسنا نحو ما هو الصق بهوية التعبير. نحن نجهل، بعد، هذه الهوية ونتكالب لم لا نقول نتهالك على الاصطلاح الميت القطعي، ولأنه كذلك فهو سهل ولهذا فالتقسيات (الحاسمة) القطعية، في نقدنا البئيس كثيرة متكاثرة ومن شدة ابتئاسها انها لا تعني شيئاً قدر ما تفيد وضعية محيطة على مستوى السلطة المباشرة تسلطها على صعيد السلطة النظرية، المحيطة اكثر. وهي باسم الدفاع عن مبادىء مجهضة، اصلا، على مستوى التنظير وزعم التطبيق النقدي، تقع فريسة تناقض ماساوي يظل النص المطلوب المنشد الأصل، منفلتاً منه حتى ولو وجهت اليه كل السهام والضغائن.

والقضية في جذرها، اكبر من مجرد رصد او توضيع ممارسة نقدية او تعامل على العرفية النقدية، كما قد يخيل الى البعض، بقدر ما هي في احد وجوهها التي تتعلق بنا نحن ذات اتصال وثيق بالبنية الثقافية السلطوية، في عمومها، وهي البنية التي استكملت تراكمها وتعفنها في آن، ولكنها، رغم كل شيء، ما عادت لا نصاف ذاتها بالقطيعة مع ذاتها، اي مع الممارسة النظرية، الأحادية البعد، التي تقتسم العالم الى تلك الثنائية العجيبة المهمشة: الخير والشر- الايجاب والسلب، شأنها في ذلك شان تقسيم النص الابداعي الى شكل ومضمون- ذات وموضوع وما بالنا لا نذهب بعيداً ونقول يساراً ثم يساراً متطرفاً، وكأن من الممكن في اليسار أن يقع الترتيب والتصنيف. انتبهوا جيداً لهؤلاء المخادعين البلهاء الذين يرقصون على حبال الكلمات- فما اسهل الكلمات!

لا اريد ان اتعب منذ البداية وان كان كل هذا اكثر من عبىء علي انا منساق اليه بالرغم مني ومن مستلزمات الكتابة (الموضوعية) انتبهوا جيداً فالموضوعية، آه، هذا القفاز والقناع وما لست ادري ايضاً، صالح لكل زمان ومكان، لا بد ان يرد في كل تحليل واي تحليل. لا اريد ان أتعب بالخوض في ما خاضت فيه الذاكرة العربية بدءاً من الطهطاوي ووصولاً إلى العروي ودائرة الاشباح التي طافت بهم، ولكن ما يعنيني- واقول هذا علماً بانني ارفض كل اللثغ النقدي، بدءاً من تلامذة انور الجندي وشوقي ضيف ووصولاً إلى من دنسوا البَيت الحرام لرولان بارت- شومسكي- جولدمان ولوكاتش نفسه، ومعذرة لهؤلاء، جميعاً، فهم قد ظلموا في زمن النقد العربي- المغربي- ما يعنيني، اقول، كما ينبغي ان يعنيكم هو الوصول الى هذا الشيء اللامجرب، المحفوف بكل المخاطر والمعرض لكل الغزوات. ما اصعب ان نكتب منذ اليوم باللغة العربية والعقلية العربية والهزائم العربية، ما اصعب، ولذلك ليس شيئاً عجيباً ان يعلن جمعه اللامي الطلاق

ويسعى في (ديرة الحلم) نحو غريب المتروك او تتوله روحه في روح (محمد المهدي) وعذاباته الفائقة، كما ليس غريباً أن يبدأ احمد عبد المعطي حجازي الابجدية الشعرية، مجدداً، باستنطاق السان ميشال وكومونة باريس، اما ذلك الذي حرثت ذاكرته الصناع السد العالي بعد ان زكمت انفه مجاري القاهرة- اعني صنع الله ابراهيم- فهو يؤلف (نجمة اغسطس) في سماء الرواية الشاحبة- الملفقة. ولذلك يزهو الحلم وتعربد الروح في الخلاء الذي تصطف فيه مشانق (فيصل دراج) لتنفذ الحكم في مخلوقات جبرا ابراهيم جبرا، وفي جوهرة من خياله الروائي: وليد مسعود مرحى وليد!

ما يعنيني ثانية وثالثة، وألفاً، هو أن العملية النقدية لا يمكن ان تكون الا مقاربة، اسلوباً في التناول، وطريقة في الطرح وان تقدم نفسها قراءة، وان فعلت اكثر من ذلك فهي تجرم في حق نفسها اكثر من اي شيء آخر. اننا نتحدث، ابداً، خارج نظرية الانعكاس التي تضم في تلافيفها العديد من المفاهيم والاحكام المتلبسة والمشبوهة وكل التصورات المرتبطة بالنقد الروائي المدرسي. سيقال الثقافة التي لا معدى ولا مناص منها لكل ذي بصر وبصيرة في هذا الباب اي باب؟!

نحن لا بد ان ندخل الابداع من باب القراءة، اولا، وحين نقول قراءة نقصد او نزعم وجوداً استثنائياً لا يحاكي كما لا يحاكى، ليكن تركيباً للمرئي واللامرئي- وارفض هنا استعمال هذه ال (معاناة) واقول مع اللامي: (مجاهدة النفس المستميتة). ثم ان نوقف التعامل مع النص الابداعي على مستوى الاحشاء او البصل، والبصل ضروري ولا شك. العالم الثالث، الصراع الطبقي، البورجوازية الصغيرة، دائماً، لكن كيف، كيف؟ ان من ينتج هو ابن بيئته وطبقته، أجل، لكن ماذا بعد؟ كيف؟ وهل الادب هو الايديولوجيا، او اعادة انتاج الايديولوجيا، او هو، باحتوائه لذلك كله، افق آخر؟.

الصوت المنفرد، يقول ف. أوكونور. الكتابة: هو ذا الزمن الأول وهو خافت الصوت عندنا، ان لم يكن معدوماً تماماً، ويتواصل الالحاح على اعدامه في استمرارية الكلام السائب. أمة ألفها الكلام فالكلام هو الفتح المبين (و) كان لسان العرب صاغة الكلام في الخطابة، والحكم، والخواطر والأخبار. واذ يحاول أنطون مقدسي ان يضع يده على الجرح، عندنا، بين الكلام والكتابة، هذه المحاولة الفريدة، ويليه أدونيس، يصعقان بعدم الفهم، ويصعق أدونيس أكثر منه بالاتهامات أو القبليات النقدية لأنه جرؤ على رفع عقيرته بالعصيان ورفض الكسل المتوارث في الكلام المهترىء، غير المؤسس، وبالذات، من أجل تأسيس كتابة تمخر عباب زماننا نحن، تستنطق أشياءه، وتتكلم بمفردات الجسد والشرايين، وتشكك في أن الانسان يمشي فعلا، على قدميه، تفلت من رقابة القاموس وسيف عسس العنعنة وعلاقات العلة والمعلول. انهم يتكلمون عن الثورة والجماهير والصراع الطبقي، وقد يصلون الى حدود استنهاض هممهم في النقاش الصالوني، ولكن حين يتعلق الأمر باقامة قطيعة مع حضارة الكلام والدخول في زمن الكتابة يصبح هذا من قبيل الممارسة الآثمة، ومن يستطيع أن يتصور أن القلم يسيل بالشهوة أو قد تنبت في رأسه شجرة، أو أن الكلمات قد تتفتح فيصير لها أعناق الغصون كما قد تتصاعد مثل المتاريس. انه التواطؤ، الواعي أو اللاواعي، أيضاً السلطة ليست هي الأنظمة الأوتقراطية أو العسكرتارية فحسب، كما أنها ليست مشروعية العنف، وحدها، ولكنها تتحول الى ارهاب مزدوج في تكريس السكونية وتوثين القيم (المستهلكة- المتحجرة)، وكما يخاف الحكام على ميكروفوناتهم يبتلع الخوف (الأدباتية) من أن تصاغ عبارة واحدة خارجة عن المألوف. فنحن نقرأ، نتكلم، نكتب، نفكر بالذاكرة الغائبة وقد انسلخت من التاريخ، وصارت، بمفردها، تاريخاً من الطوطولوجية المكرورة رغم الاستهواء والغواية اللفظيتين لجحيم الشعارات والملحقات والعناوين. وعندي أنه بات من المستعجل طرح السؤال عن ميقات ولادة المبدع العربي لأن الكتابة باللغة العربية وحسب قواعد مدرستي الكوفة والبصرة ثم كل الرسوم البلاغية التي نحتها الجرجاني وابن جني لا يعطي مبدعاً بالضرورة إضافة الى أننا، هنا، أو هذا ما أفترض، نتجاوز المنشورات التي كل مطمح أصحابها أن تقرر في المدارس وتوجه لتربية الناشئة!.

أين هو هذا المبدع، ما هي هويته، وكيف يفهم ونفهم الكتابة؟ وقديماً كما هو حديثاً تجوزت هذه المسأليات على اعتبار أنها من قبيل المسلمات أو البدهيات وعلى أساس تحققها في وجود قائم بذاته وبالطبع، مدمج في البنيات العامة وقليل منها مقموع في الانتاج المخفي. وعملية القفز فوق هذه المسألية، بالذات، تلغي من الحساب، بالطبع، التساؤل عن الشكل أو لغة التعبير أو الأدوات الابداعية عموماً، إذا الذاكرة الغائبة هي الحاضرة، دوماً على مستوى التعبير والعبارة ليست مكابدة ولكنها طلاء خارجي، والمهم، في أحسن الأحوال، هو القول ب (التعبير عن الواقع) دون أن يوضع هذا الواقع في مجرى الاستفهام والاختبار. لأنه إذا كان يخضع لمحك التحليل والجدل في التنظير السياسي فينبغي أن يتم تثويره في قفزة نوعية حين ينقل الى النص الابداعي، ويخضع لشروط ودواعي هذه النقلة.

ثم اننا، وقبل التوجه للبحث عن اي نظرية للكتابة العربية، هذه المهمة العانس، نحتاج، الى جانب اشراك انفسنا في الصخب الهادر في الحضارات الاخرى، نحتاج، الى اكثر من مجرد التشكك او اعادة النظر في محتوى الحضارة الكلامية التي تجري في دمنا، واشد من مجرد لغو متنطع بالرفض، واي رفض؟!. وهكذا فنحن اما لا ندرك او نغض الطرف عن التناقض الصارخ سيما حين نكون من اللاهجين بالعصرية والحداثة: التناقض بين ان نطالب ونمارس زلزلة قيم وتراكمات معرفية وانماط سلوك ولكن نواصل، باستماتة، اعادة انتاجها في الكتابة وطاقتها الخيال شعرياً كان أم

نثرياً، ونجزع من خلخلة العلائق التي حاولنا نقضها في الذهنية المتكلسة، المحمولة، ربما على قرن ثور!.

وحين تتملكنا الشجاعة نتقدم قليلاً لفك البناء الميتافيزيقي، والتاريخي، والميثولوجي، ولكننا ننحني خشوعاً في محراب العبارة المقدسة والقيمة المتوارثة. هذه العبارة القاموسية، اللوثة والجرثومة التي تنغل كالقمل في جلد ما يكتب، ولا تقول الكتابة.

قلت لأتحدث اللغة المغتصبة، لغة غاصت في اصابعها، جذوعها، وأظافرها، ولم يبق منها الا مسام مفتوحة مختنقة فالامر سيان. ما يخرج من المسام هو الرشح، هو بقية الكلام، هو الخطاب المفتت هو فرقعة تعطي بعض الصدى وتروح في تلاش واهن، هو بعض الجرح ونزيفة لأن الجرح مخبوء، الجرح هو الجوهر، الشرخ الاول الذي مس الارض، خرق الدهر، الذاكرة، ولم يكن له التآم ولا انغلاق ولن ينغلق كما لن يكف النزيف، كما لن ينقطع الصمت الدوي العميق، كما لن يكف امتداد الجذور وعناق الجذوع ومواكب الخلق الغابوي – تلك هي اللغة.

لا أعني بتاتاً، انني اضع اللغة في صدارة الكتابة او انيط بها مهمة تشكيل بنيانها الاساسي. ومن الأكيد انها جزء فاعل وجوهري فيه بل اريد ان ادفع بالطرح بعيداً بما يجعل الكتابة تأسيسا لزمن جديد وللابداع من حيث هو خلق، أي نزع صفة القداسة عن الماضي وعن الحاضر ايضاً. هذا الذي يجمد اعيننا في ما هو قائم، ثابت، ومشاهد بعين واحدة، وباعطاء القدرة للذات خارج الانعكاس المباشر او غير المباشر. الكتابة هي ان نكتب او لا نكتب، اي هي دعوة الى الغاء الشفوية الساذجة اي اللفظ اللفظي، او الغاء المروي والمعتاد كسلعة فائضة في مجرى واقع مثبت، ونقض المفهوم الذي لم يجعل الكاتب، عندنا، ومنذ بداية الوعي القومي وتأسيس اشكالية البحث عن الوجود العربي، سوى مصادر او ملاحق لما يتحقق على صعيد اليومي، اي افتقاده للرؤية التكوينية الشاملة او ما يمكن تسميته تجوزا بتوفر استراتيجية للكتابة تبعد من حسابها تقديم كل تنازل للآني، اي كل تملق للمعطى المباشر، او للمقولات الموصوفة في افاريز الانظمة. وهذا يدفع، بالضرورة، الى احتواء خطاب الطبيعة في لسانية متجددة تخترق، ما يسميه محمد برادة، قوانين شرطة الاستطيقا ويكون علينا، تاسيساً على ما سبق، ان ننظر إلى العملية الابداعية من حيث هي انتاج خلاق لكلية الذات والواقع المتوالدة باستمرار بما يؤدي إلى تسفيه الثنائية الفجة: الشكل – المضمون/ الذات – الموضوع، والنقد المعياري المتهافت الذي يصف الكتاب وانتاجاتهم كقطعان الغنم ليصنفهم في مراتب السلبية او الايجابية!.

ولان الغرب امتلك سر المدنية، وحطم قبل ذلك سلطة الاقطاع والكنيسة، ودخل في مشروع التنوير الشامل، فقد امتلك، كحق له وكجزء من الصراع حول حق التعبير والوجود لافراده، امكانية طرح السؤال تلو السؤال، وتتلاحق مشاريع تأسيس نظريات للكتابة في (علم امكان العلم) او الاثر عند جاك دريدا، وفي تحليلات بارت، سوليرس، وسواهم. اما نحن فنظل في حل من هذا البحث لأنه، مرة أخرى، كما يقول الوصاة على حق المبدع اللامشرط، شكلانية، بدعة، ضلالة، ذات العقلية ما تزال قائمة. والشكلانية التي ينبغي ان تدان هي التي تكتفي برسم الاجواء والشخوص والاستمناء التعاطفي باسم رصد المجتمع ومشاكل هذا المجتمع ثم بان الكاتب غير الشكلاني اليوم ليس الا واعظاً او مخبراً ولا مكان له في حقل الابداع. اقول هذا حتى اتجنب استعمال لفظة الحداثة التي اما اصبح دمها مستباحاً او بات كل من ينطق بها يجزئها فتكون، مثلا، في التكنولوجية، وبيير كاردان، وسايكو، ولكن لا مكان لها في الدساتير والأشعار والروايات.

الشكلانية – الحداثة، نعم، حين توضعان في سياقها وليس انا من عليه ان يحدد هذا السياق، ولكني احاول، مع آخرين، اعادة طرح السؤال لاثارة الاهتمام بقراءة السؤال الكتابة. وتبقى، بعد هذا وذاك، مهمة الكاتب مشمولة، ولا تجزيئ فيها أو مساومة. هذه المهمة اجد في تعبير انطون مقدسي خير تحديد لها: (الكاتب أديباً كان ام مفكراً هو اليوم اكثر من اي يوم مضى صوت الشعب، وعليه ان يقول وجوداً اسكتته التقنية، تقنية الحكم وتقنية معالجة الأشياء، والكتابة هي حيث كثافة الوجود تستحيل شفافية).

الزمن الروائي

في أي زمن تتحدث الرواية العربية، وعن أي زمن، وباي صوت تنطق، وما هو خطاب هذه الرواية؟

هذه جملة من الاسئلة التي نراها مندرجة في مستلزمات الطرح لكونها تحدد الهيكل العام للكتابة الروائية العربية، ومن شأن اثارتها ولو مجرد الاثارة البدء في تلمس المسأليات الاساس التي تتلبسها. وليس من هدفي باي حال، وضع اليد، هنا، على كل واحدة من هده القضايا، ومعالجتها المعالجة النقدية المطلوبة، فهذه مهمة منوطة بجمهرة الروائيين والنقاد العرب، جميعاً، في حوار مشترك وليس في مجرد اجتهادات او تأويلات فردية. ولكن الامر العاجل في نظري، هو ان هذه العملية اذا ما تهيأ لها ان تتم، تستدعي، ضمن امور اخرى، استعادة الذاكرة الغائبة على مشرحة النقد، وتفكيك رموز الذات العربية القديمة – الحديثة، ثم الغول السلطوي بسطوته وبرامجه وانتكاساته.

وحين نفعل ذلك سنجد ان مشروعنا سيغدو قريباً من التحقيق مستبعدين، في اول خطاطة يمكن ان نقترحها انهيار (النشر النقدي) ويكون من مهمتنا اذ نعيد قراءة النص الروائي ان نقرأ ذواتنا وواقعنا الملفق والمعصوب العينين.

ورغم عسر المسعى فبالامكان القيام ببعض المقاربات ورص جملة من الملاحظات، التي، وان سقناها بتجريد وتعميم قاصرين، من غير شك، الا انها بنت تصور عام انجزته قراءة متابعة

ومترصدة لما يمكن ان نسميه اليوم، ودون تردد، بالرواية العربية.

نبدأ بان نغامر بالتقسيمات التالية، غير الملزمة، ولا النهائية:

- **رواية الاخبار والطرائف**: بوسع القارىء لعشرات الكتب التي تحمل عناوين (رواية) ان يتبين انهار وتكدس الاخبار والحكايات التي تسرد بوجود السبب والقرينة او انعدامها. واذا كان الجميع يعلم ان الرواية التقليدية، في ابسط تعريف لها، هي حكي سردي لعالم محدد، فانها عندنا تتحول الى تلاوة خبرية للشخوص والواقع في عيانيته، في تجسداته الخارجية المطالبة بالاستقراء والانطاق. وينحصر الفعل الروائي، هنا، في الركض وراء حادث عائم، ملفق، اصطناعي، او حاصل بحكم القدر او الضرورة. والادهى من كل ذلك ان كل شيء ينجز بطريقة اتفاقية ويكون خاضعاً لمنطق الطرفة فيتم، بلا وعي الكاتب او وعيه، تأكيد ان الادب هو الامتاع والمؤانسة. ولا شك ان هذه النزعة الاتفاقية هي جزء من الموروث النفسي - التاريخي، وناجمة عن تصور بدائي لمفهوم البطل والبطولة التي تنتقل الى النص كاريكاتورية، متهافتة، كما تنتقل معها سائر التفاصيل والجزئيات لنفخ الصفحات او الايهام بكثافة منعدمة اصلا. ونرى ان المستحسن ان نسمي هذه الاعمال بالروايات بالمعنى اللغوي للرواية ومنتجيها بـ (الرواة) وليس الروائيين دون ان نجانب الصواب بتاتاً ما دام شاغلهم الألصق بطبيعة اعمالهم هو تقصي الاثر والشخوص وحسب، دون تقديم كثافة فنية ومضمونية، ولا بناء العالم الروائي وملء فضائه بالقيم والدلالات التي تنبض بها الحياة وتتغلغل في النفوس.

روايات الخيبة والانوات المريضة:

وهنا ترتع الاحاسيس المختلة والمهزوزة، وتستقطب العالم الروائي شخوص اكثر منها نماذج تعيش تحت ضغط طوفان من المكبوتات، تقف فيها الانثى، كتعويض عن الحرمان واللذات الممنوعة، وكانها تمسك بين يديها دفة التاريخ، او انها مصباح علاء الدين المفقود.

وكان من المؤمل ان ترتفع الكتابة الروائية في هذا المضمار، الى مراقي الكثافة والايحاء واحتواء قيم محددة لو ان التعامل مع دواعي الخيبة كان يصعد الى المستوى الدرامي - السيكولوجي، ومن خلال الاستبطان لدواخل الشخصيات والنفوذ الى عمق الارضية التي تقف عليها بيد ان ما يحدث غالباً هو سلسلة من المناحات والمناجاة المازوخية التي يهيمن عليها طيف امرأة تتحول الى مصدر لاحتلاب مزيد من الاوهام وتفجير مثيل لها من المكبوتات. وفي اللحظة التي يلتقي فيها الكبت العربي بالحضارة او المدنية الحديثة، كما سميت من البداية، لا يستطيع كتاب المشرق والمغرب، معاً، ان يكتشفوا اكثر من العضو الجنسي للمرأة - (حين ضاجعتها كنت اركب فكرة باكملها) يقول احد اعلام الكبت الروائي على ان الجنس او المشاعر الخائبة المتصلة بالمرأة ليست هي الازمة الوحيدة لهذه الانوات المريضة. فقهر الطبقات الوسطى واحباطاتها الشاملة لأفرادها تتحول الى مركبات تتخذ اشكالا متباينة في السرد الروائي.

انني ابحث عن الزمن الروائي الذي يصعد، يكثف، يصنع نسيجه الخاص من عمق الخيبة والكبت النفسي والاضطهاد التاريخي لكني لا ارى سوى اعادة انتاج للحالات الشائهة شائهة.

- **الرواية الاشكالية**: والى هذا الحد نستطيع الاندفاع في القول بامكانية الوقوف على شيء جدي، واع، وابداعي في حقل الرواية العربية على ندرة هذه العملة. فهنا نجد التخطي للعلاقة الميكانيكية بين الواقع والنص، وبين الفرد والنموذج. ونستطيع الزعم باننا نعيش الزمن الروائي الحقيقي الذي لا يتوقف عن النمو والتشكل، وحيث نلاحظ موروث روائيي العشرينات، في الغرب مستوعباً، وهو ما يجمله ميشال زيرافا في حديثه عن الفن الروائي الذي لا ينطلق من فكرة ملاحظة الحياة ولكن الذي يقوم بشكل اكثر مباشرة، على فكرة معينة عن الانسان في لحظة معينة من التاريخ الاجتماعي، ويجعلنا ازاء مزاوجة بين مقاربتين: واحدة من طراز سيكولوجي، والثانية من طراز استطيقي وتتخذ موضوعاً لها بناء اشكال الرواية.

ورغم اني استنكف، تقريباً، عن ذكر الاسماء الا اني لا اجد مناصاً من الالحاح بشدة على القراءة التي يمثلها جبرا ابراهيم جبرا، وصنع الله ابراهيم، حيث يتم تشييد بناء روائي محكم التماسك وتداول انضج التقنيات التي تدمج في رؤية محددة ومنهجية لصياغة العالم ورصد واستبطان الانسان بابعاده التعددية.

الرواية الاشكالية، عندنا، وعلى محدودية النماذج التي تندرج ضمنها تلتقي فيها فعاليات الحكي السردي والمزج بين الموقف والذات مزجاً تفاعلياً، وغياب كل نزعة تبشيرية لأن العمل الروائي يقدم نفسه كحصيلة منطلقة من العالم ومتقدمة عليه، وهذا التقديم هو وعي واقرار بالتركيبية في الفن والحياة وتعدد المنظور واسقاط النزعة الاختبارية المباشرة.

ان هذا الاستعراض المتعجل الذي قمنا به لا ينبغي ان يؤخذ على انه نهائي او انه ضربة لازب ولكنه يوجز عندي الخانات الكبرى التي يندرج فيها السرد الروائي العربي.

على ان اكبر قضية واعمرها في ما يخص الجنس الروائي هي مشكلة الواقعية، والقنوات التي تسرب فيها الكتابات التي تنزع هذا النزوع والتي يريد البعض منها ان يكون واقعياً بسبق الاصرار، وبعضها الثاني القليل جداً، الذي يبحث عن تشكل خصوصي للزمن الروائي الواقعي.

استهلكت الكتابة الحكائية العربية، لزمن طويل الشخوص والزمن والاشياء استهلاكا تكرارياً، وظلت مواقع التأزم والعقدات الكلاسيكية هي ادواتها. وبالطبع، فان نقداً استهلاكيا موازياً كان ينمو حولها كالاعشاب الطفيلية بلا نفع تقريباً فيما

التبشيرية هي مدار الاهتمام والرسالة المبتغاة من النص.

يبدو لي اننا في حاجة الى النص الروائي الجديد الذي لا يرشق بسهام النقد الاخلاقي او الايديولوجي المبسط المبسط حين ياخذ في البحث عن مرتكزات ومناط اهتمامات جديدة في الشكل ورؤية العالم. هذا النص النافر النافر عن الرؤى والقوالب الجاهزة المصنفة مطلوب لأنه يفلت من رقابة النزعة التبسيطية للواقع، ولكونه يشتغل بالكتابة وادواتها المتجددة، التي كثيراً ما تهمل باسم التعبير عن هموم ومشاكل وتطلعات... كذا.....

هنا ينبغي ان نتوقف لنطرح الاسئلة على انفسنا ونتناول هذه القضية الشائكة: ماذا نكتب وكيف نكتب؟ واذا كنا ننشد اي تطور او تغيير في الواقع فهل نفعل الشيء ذاته او نطمع اليه على مستوى النص. وعند بعضهم ان الكتابة العربية الجديدة، او الكتابة الحداثية ليست مستجيبة لوضعية اجتماعية او تاريخية، ولكنها نتيجة تأثر او اقتباس من الغرب، اي انها موجودة فقط، بسبب المثاقفة وعند البعض الآخر يتم التعامل مع التجريب تعاملاً قدحياً وقصورياً ويوصم بانه نزعة شكلية بحت، مفتقد لجدل الواقع وما الى هذا من المقولات المفرقعة.

بقي شيء واحد لم يلحق الكتابة الحداثية العربية في النثر والشعر معاً. وهي انها، لا قدر الله، من اساليب تسلسل الاستعمار الجديد والامبريالية والصهيونية!!!.

زمن بين الولادة والحلم: في مسيرة الكتابة التي شرعت فيها، على مسؤوليتي منذ بداية السبعينات نشرت، حتى الآن، ثلاثة كتب:

العنف في الدماغ (مجموعة قصصية - ربيع ١٩٧١).
زمن بين الولادة والحلم (رواية - ماي ١٩٧٦).
سفر الانشاء والتدمير (مجموعة قصصية - ربيع ١٩٧٨).

ويفترض الآن ان اتحدث عن تجربتي الروائية، وهو زعم كبير وباطل في آن. اذ احسب، قطعاً، ان ليس يحق لي الانطلاق في فضاء التجربة الروائية، اذ ان ما قمت به مجرد انجاز اول وان كنت شديد الاعتزاز به وما اراه مناسباً، هنا، هو الحديث عن كتابة اول سماتها انها اعتبرت، عند من خولوا لأنفسهم مهمة النقد، انها غريبة شاذة. لم تكن المسألة بالنسبة الي اختياراً ارادياً او نزوعاً مقصوداً لذاته في البداية بقدر ما كانت توجها مفروضاً على بطبيعة تكّوني النفسي والفكري وبنوع العلاقة التي كانت تربطني بما حولي. وهكذا جاء ما كتبته، منذ البدء، شيئاً متفجراً اذا ما قيس بالكتابة الخطية السكونية التي وجد الى جانبها. وقد تمت وبنوع من التدرج، عملية او محاولة تفكيك القالب القصصي بالصورة المتواترة. فقد رفضت، سلفاً، ان احصر هذا الذي يمور في داخلي ضمن زنزانة محكمة الأقفال، كما رفضت هامش الحرية الذي يمكن لأي كاتب ان يتنقل فيه مؤقتاً. لقد فهمت الكتابة على انها تنبني على التجاوز المستمر ولذلك من السهل ان يقال عن كتابتي انها والواقعية في حالتي انفصال وطلاق دائمين. جاءت الكتابة القصصية الروائية رؤية مدمرة لها ولما حولها، ففي اللحظة التى نصل فيها الى حالة الانسجام والانضباط يكف الابداع ويمسي نسخاً او تهريجاً او تعلقاً مستحيلاً بالحياة، يسمى ادماناً على السأم، وما اكثر الكتاب المدمنين على السأم واجترار تجاربهم او اخيلتهم المقصوصة الجناح، ثم ما اكثر الكتابات التي لا يميزها عن الربورتاجات والادب الصحفي الا ما يضعه لها اصحابها من عناوين وتسميات.

وثمة خطأ جسيم اقترف وما زال يقترف في حقي، واعني به الاهتمام بما يوصف بالفيض اللغوي والثراء اللفظي، وكذا القول باهتزاز البناء على اصداء كتابة هادرة. وغير خاف ان هذا لا يعد الا جانباً واحداً من معضلة الكتابة، اي من فهم كل طرف لمفهوم اللغة ووظيفتها في النسيج الادبي. واحسب ان الرؤية الابداعية للمجتمع وللعالم ونوع المكابرات وسواها من المصادر

الثقافية هو ما يوجه اللغة الى هذا النحو او داك.

وحين اقدمت على كتابة (زمن بين الولادة والحلم) لم اطلب تأشيرة من أي وسط ادبي او نقدي، كما انني لم افعل شيئاً من هذا في رواية ثانية هي قيد الانجاز. ولم يكن يعنيني في شيء ان يدرج ما ساكتب في الرومانسية او الواقعية او الرمزية او اي تصنيف مذهبي متجاوز مع رفض مسبق ومتشنج للنزعة الحكائية وللسرد التقليدي وان تم تضمينه بتفكيكه والسخرية منه.

ان الانقلاب على الشكل ليس عملية صنعة ولكنه يتولد بالحتم عن انقلاب على التصور السائد للحياة والموجودات، والعلاقات القائمة بينها. ويتصور العديدون ان التجريب الشكلي عملية مستقلة بذاتها، منفصلة عن جذورها في رؤية الواقع والعالم من حولها. وانه تبعاً لذلك، يعكر صفو تأصيل التجربة وبلورة الرؤية الفعلية والنضالية، وغير خاف اي مجانبة للصواب في استبعاد العلاقة الجدلية القائمة بين ما يسمى بالشكل والمضمون، فالتكافل والتواشج قانون وجودها. ثم لا بأس من الاضافة انه من المستبعد بث مضمون متقدم ضمن أطربالية مهترئة.

هل من الضروري، بعد هذه الاشارة الى التداخل الذي يحدث بين انماط التعبير بما يولد النص المتوحد الذي تتناسل فيه الاجناس الادبية بكيفية مسترسلة ولا عسف فيها او اصطناع. والامر هنا لا يتعلق باحتذاء اثر الكتابات الجديدة في فرنسا او غيرها. واشدد على هذا النفي كي اشدد على الغاء النقد الذي يرفض لنا ان نجدد ونخرق الطقوس ويغرق في تقديس اعلام ونتاج حضارة الآخر. ولكم ان تلاحظوا اي حالة تحاط بها عندنا عطسة من الطاهر بن جلون او محمد خير الدين، وهما، ولا شك، كاتبان مجيدان.

مرة اخرى فان المسألة ابعد من ان اتحدث عن تجربة روائية.

اذ فضلاً عن ان ممارسة من هذا القبيل تشبه كتابة واجب مدرسي فانها تتعداها الى ضرب من الحاشية على الكتابة، في حين ان الكتابة قائمة، ان النص موجود ويوجد، منفرد ويخاطب، ولا ينبغي ان يحيل الى غيره. كل الاحالات المرجعية والاسقاطية متضمنة فيه، ولا يوجد، بالتالي، اي نص خارج الواقع، ولا اي شكل منفصل عن زمن الرؤية المتغيرة.

خارج هذا الزمن يبقى الاكتظاظ الحكائي والحديثي، وترادف الضمائر، وتصيد وقائع وازمات بهدف تصوير الواقع او توقيع التصوير او ما شاكل. وبهذا الزمن نستطيع الدفع بعيداً بتصوراتنا واقتراحاتنا النقدية خارج صيغة ما يلائم العرب او لا يلائمهم حتى لا نكرر خطأ السابقين الذين ظلوا يبحثون في القرون الغابرة عن وجود بالقسر للقصة والمسرحية والرواية. واذ تنفسح الحدود والقيود في التجارب الابداعية وتبقى بالطبع الرسالة العميقة لها من حيث هي خطاب من الانسان للانسانية. يكون زمن الرؤية المتغيرة هو البيت الحلال الذي على المبدع العربي ان يطوف حوله ليل نهار.

الوَاقِـــع وَالمتخيـّـل

وَالمحتَمل في الروَايـة العَربيَّة

سَعيد عَلوش

(١) نتساءل في بداية هذه المداخلة عن دلالة الواقع الروائي الذي نعنيه. وبدون أن نسقط في استعراض تاريخي أو استطرادات أكاديمية، يمكن القول ان الواقع المقصود هنا غير الواقع الخارجي، ي أنه الواقع الرمزي الذي يقابل الواقع المادي.

(٢) والحق ان مائة سنة من الممارسات الروائية والنقدية العربية لم تعفِ (القارىء المتوهم) من الملابسات والتناقضات المفهومية التي تحول بينه وبين قيام (تقليد أدبي) معين يسمح بموضعة (الإبداع الروائي) داخل (الإنتاج الثقافي) السائد.

(٣) لقد نعتت رواية (الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوي بأنها واقعية لإيهامها بواقع خصوصي. واستشاطت نقاشات خلال الستينات عن نوع من (الواقعية الاشتراكية) و(الالتزام) كعلامات على طريق (عكس الواقع) مرة و(محاكاته) مرة أخرى. إلا أن الالتباس لم يرتفع وظلت الكتابات الايديولوجية- بطلة الحلبة طوال الفترة الناصرية والبعثية- تراهن على مزايدات أدبية، أصيبت بانتكاسة ٥ يونيو، ولكنها اكتسبت أنفاساً أخرى مع المتغيرات العربية سلباً وإيجاباً.

(٤) وبقيت (صورة الواقع) ضبابية أو وجودية أو شبه- واقعية. لأن أحداً لم يفكر في رسم الحدود الفاصلة بين العالم الروائي بإيهامياته، والعالم الخارجي بتسطحه. لقد امتزجت صور الإيهامي بالحادث لحد توحدها في شكل من أشكال المباشرة والتحايل على الشكل الروائي عن طريق دمجه في الخطاب اليومي أو التسجيلية المفرطة.

(٥) ويمكن القول إن ظهور (الوعي الوطـني) بالعـالم العربي، افرز انتاجات روائية تاريخية تؤكد أساساً على وقائع معينة، احتلت (حركات الاستقلال) و(التأصيل) و(الوعي الحضاري) حجما كبيراً داخلها.

وعبر هذا النوع التاريخي كانت الرواية تستمد سلطتها الإبداعية باسم واقعية ومعايشة وقائع تنزع نحو التكديس في التحام مع الوعي السائد في أغلب الحالات والمعاكس في أقلها.

(٦) لقد كان السرد الحكائي المحور الأساسي لهذا الإنتاج كعلامة على طريق توقَّعت أن يستلهم نموذجه المثالي من (مخيلة سياسي) و (شكـل كلاسيكي) لاقى إقبالاً من طرف جمهور يخضع لإغراءات خبر روائي تركيبي يتكىء على معلومات (قارىء متوهم) بحجم الواقع الصغير لبيئة تنبهر وتحدَّث ببطء.

(٧) ولقد ساعدت على ترسخ (الصورة الخاطئة) لمفهوم (واقع التوحد) بين (سلطة الرمز الروائي) و(سلطة الأشكال الخارجية) هذه التبعية التي ابداها كل من الروائي والناقد معاً للدور التعليمي والأخلاقي الذي لا يراعى حدود الأنواع وقوالب تشكل (الأفكار التجريدية) التي تجسِّد الشخصيات والمواقف والفضاءات.

(٨) إننا لا ننصب من أنفسنا حكام (الشروط الروائية)، كما لا نقضي بغياب مطلق (للإرهاصات الفردية) الجادة لأن ما

يهمنا أساساً هو الاتجاهات والتيارات المحددة الرؤية والخاضعة لقانون ادبي يمتد عبر الأجيال ويحقق (استمرارية مراحلية). لأن ما هو حاصل الآن يدخل في إطار التبني لتعريفات وظواهر تخضع لإسقاطات وموضات خارجية في غياب تقليد أدبي مما يسمح (بواقعية ملصقات) حائطية أو (لافتات للمزايدات الأدبية) التي لا يعززها (واقع الرمز الروائي) ولا (واقع البنيات التحتية) وهي الحالة التي يطلق عليها رودانسون (صوفية يسار العالم الثالث).

(٩) إن خصوصية (الواقع الوطني) لتغطي على كل (واقع قومي) بالرغم من مئات العناوين التي تحمل (دراسات في الواقع الروائي العربي) و(الواقعية في الأدب العربي) التي صدرت في اغلبهاعن شرق هو إما (مصر) أو (سوريا) أو (لبنان) وكان الأولى ان يشار إلى (الوطنيات الروائية) بدل تسميات لا تحمل دلالة مسمياتها مما يفرغ جل هذه الأعمال من الصبغة الجدّية، إذ طوال عقود وغياب (المغرب العربي) مثلاً لا يقدم الدارس الشرقي اشارات لا في (تاريخ الأدب) ولا في (الإنتاج الروائي) ولا في (النقد الروائي).

(١٠) واستقراء بسيط للواقع بالرواية العربية يكشف عن نزوع الأخيرة إلى استلهام بطولة (شخصيات تاريخية) بعينها، أو وصف (وقائع تاريخية) تأكد ترسخها بالوجدان العام أو التركيز على (فضاءات ذات حساسية) خاصة وإلى هذا الحد والاستلهام لا يثير ادنى تناقض لا عند (جيل جورجي زيدان) أو (جيل نجيب محفوظ) أو (جيل عبد الرحمن منيف).

(١١) وإذا كان الواقع (تاريخاً) عند جورجي زيدان.

والواقع (اجتماعياً) عند نجيب محفوظ.

فالواقع (سياسي) عند عبد الرحمن منيف.

ومن هنا فمنطقة الجاذبية تلتحم (بالواقع الايديولوجي) العام والذي وجه (واقع النهضة) التحديثية عن العرب.

(١٢) إلا أن الإشكالية ليست في كيفية تصنيف (واقع الأجيال)، ولكن في الكيفية التي عبرت عنها والأدوات الموظفة والرؤى الحياتية والمتطورة، لأن كل روائي يحمل واقعيته الخاصة، وليس هذا هو جوهر الإشكالية، لأن التعبير عن الواقعية هو ما يحدد (الواقع الرمزي بالرواية).

(١٣) واقع الوعي الوطني: لقد ارتبطت الرواية العربية بظاهرة من النادر جداً ان تخرج عنها، وهي هذا التوازي في ملاحقة (الواقع المادي) باشكال تعبيرية مباشرة أو بمطابقة لا تخلو من تسجيلية كما لو كانت مهمتها الأساسية هي تحويل المتغيرات إلى ثوابت داخل متحفية السرد الروائي، وكما لو كان الانتصار على الواقع هو في محاصرته، وتقديمه في شكل وصفة أدبية قارة.

(١٤) والحق ان ما كان مطروحاً هو (واقع الانفلات) من (واقع الوصف) إلى (واقع ساخر) لا ينسخ، ولكنه يثّور ويشكّل.

لقد أصبح من البديهيات ان نصادف داخل كل وطن عربي تركيزاً غريباً على (واقع الاستعمار) الإنجليزي أو الفرنسي، كما أصبح من البديهي ان نصادف (واقع البطل) العربي مقموعاً و(واقع البطل) الاستعماري قامعاً كما ان (واقع الأحداث) هو في صالح المواطن وليس ضده، والنهايات هي خواتم تحرر انتصرت فيه كل الطبقات بدون تناقض.

(١٥) وثلاثية نجيب محفوظ بمصر.

وثلاثية المختار جنات بتونس.

وأعمال حنامينة بسوريا تدخل كلها في إطار هذا الرصد، واقع الوعي الوطني مع تفاوت درجات فنّيتها وبراعتها عند حنامينة ورداءتها عند المختار جنات، وتواضعها عند نجيب محفوظ.

(١٦) واقع الوعي الحضاري: بما ان (الممارسات الروائية) غير معزولة عن باقي الإنتاج الروائي العالمي العام بطريقة أو بأخرى، فالتساؤل عن علاقات الأنا (العربي) بالآخر (الغربي) تكاد تتلاحق بمستويات مختلفة منذ (عصفور من الشرق) إلى (قنديل أم هاشم) إلى (الحي اللاتيني) فـ(موسم الهجرة إلى الشمال) كأنضج وعي يطرح أنا (التحدي) في مقابل أنا (الانبهارات) التي عبرت عنها الروايات السابقة.

(١٧) وقد عزز النقد الروائي هذا (الوعي الحضاري) عن طريق ربط الإنتاج الروائي بمذاهب ربط فيها الوجودية (بالسمان والخريف) والسوريالية في (يا طالع الشجرة) والرومانسية برواية (زينب) والكلاسيكية (بجورجي) وأخيراً الرواية الجديدة كما اعلن عنها بعض الروائيين.

(١٨) واقع الوعي بالصراع الايديولوجي: وهو ما نجده عند (عبد الرحمن الربيعي) و(عبد الرحمن منيف) وقد حاولا ان يعطياه تسمية (الرواية السياسية) أي بعداً أكبر مما يعبر عنه. إلا أن السمات العامة لهذه الرواية وكما ظهرت في الجزائر مع رواية (اللاز) للطاهروطار وفي فلسطين برواية (الصبار) عند سحر خليفة تؤكد على نزعة بث (الخبر الايديولوجي) كواقع جديد، يأتي نتيجة الاختيارات والتناقضات السياسية التي تعتمل في قلب عالم عربي ما بعد هزيمة يوليو مع خصوصيات كل وطنية.

(١٩) المتخيل: إن ما يتخيله الروائي لهو عالم موجود، أي ان المتخيل قائم بالواقع المادي، ولا يخرج عنه حتى في حالات الهلوسة والهذيان المحموم. إننا نتخيل بالأبيض والأسود كما نتخيل بالألوان، ونحن مشروطون بالمعطيات الخارجية، حتى في الحالات الشاذة إذا لم يقع تخيل احد منّا أشياء غير موجودة حتى في حالات الكتابات الروائية المستقبلة.

(٢٠) البطل الإشكالي، وإذا كان النظام الليبيرالي اقتصادياً أو ثقافياً يطبع كل نشاطات العالم العربي، فقد مكن هذا المزاج البطل الروائي العربي من ان يظهر كبطل اشكالي يعبر عن توحد المثقف الذي يثقف كل ما يقع عليه لمسه لحد ان

الإحساس بالرواية الثقافية لا يفارقنا خلال كل قراءة إذ لا مجال لرواية ميدانية تتحدث من داخل ولا تلون بالخارج الفردي لتجربة مثقف متوحد.

(٢١) والبطل الروائي العربي من هنا مثقف متوحد مهما تعلمن أو تفلحن أو تبتلر، وقد تظهر هذه الملاحظات كاسقاطات، لأنها تضع جميع الإنتاج في قفص واحد، إلا أننا لسنا بصدد الحديث عن الاستثناءات أو الحالات المنفردة، بل عن تجربة عربية ككل انطلاقاً من نوع ومن تشكل الفكرة- البطل لأننا لا نستطيع الحديث عن (جان فلجان) رواية عربية- أو (مدام بوفاري) رواية عربية أو (الإخوان كارامازوف) الرواية العربية، بقدر ما نعثر على شخصيات من جليد لا تلبث ان تذوب مع نهاية كل رواية.

(٢٢) الرواية والروائية: ولعل كل ما سبق يدفعنا إلى التساؤل عن الرواية والروائية في العالم العربي. لقد قطعت الرواية أشواطاً بعيدة على مستوى الكم وترسخت بأذهاننا اسماء بعينها ولم تعد تذكر الرواية إلا ويعود بنا التفكير إلى مجموعة من الأسماء كعلامات على الطريق الإبداعي الطويل، بكل اشكالياته الاجتماعية والتاريخية والسياسية: أي ان الشكل الكلاسيكي تحقق بمستويات مختلفة، مما يدفع إلى التساؤل عن حظ الروائية بالرواية.

ولا أحد طرح حتى الآن قضية الروائية بالرواية العربية مع اهميتها في التمييز ما بين النوع الأدبي كمهنة أدبية والكتابة الأدبية كتمييز اجتماعي.

(٢٣) والواقع ان أي حديث عن الروائية لا يمكن أن يتم إلا في حدود وجود روائيين تكونت لهم حصيلة من التجارب والآفاق داخل (حقل مفهومي) معين يمكن أن يكون هو (الاستيعاب) كشيء لا يمكن ان يتم إلا إذا توفرت للروائي مجموعة من المعطيات النظرية والمنهجية تتحقق في (الروائية) أو (العضوية).

(٢٤) وفي منظورنا لا يمكن أن تتحقق الروائية إلا في التوزيع المتكافىء والمتناقض والتحويلي لأجزاء الخطابات الاجتماعية داخل اللغة المعنية وبلغات متعددة المستويات الايديولوجية والتاريخية والفلسفية.

إن ما يقع حالياً لهو تكون أسلوب أدبي معين، حيث تطرح به أحداث معينة، لحد التساؤل عن الفوارق بين روايات (الكرنك) و(السيد المحترم) و(الحرافيش) لنجيب محفوظ ولحد ان النقاد اخذوا يرددون تجاوزية هذا الأخير ونهايته.

(٢٥) الأسلوب والأسلوبية: والواقع أنه لم توجد معالجة دقيقة قبل القرن ٢٠ لمشاكل أسلوبية الرواية القائمة على الأصالة الأسلوبية للخطاب بالنثر الأدبي، ووقع الاهتمام باستعارية تعبيرية ووضوحية واحكام قيمية وملاحظات ظرفية اكثر من أي اعتماد على الخطاب الأدبي كضرب من الوسط (الخارج- أدبي) والذي لم يحظَ بأي انجاز خاص وأصيل لأن كل محاولات التحليل الأسلوبية الملموسة للنثر الروائي ضاعت في الوضعية اللسانية للغة الروائي أو انحصرت في تقديم عناصر الأسلوبية المعزولة.

(٢٦) واقتصر التعامل على (حمولة- أدبية) تظهر بالحديث العام كوسيلة بسيطة للتواصل في شبه حياد تام عن الفن.

وبتغير الوضعية خلال العشرينات، أخذ الخطاب الروائي النثري يحتل مكانته بالأسلوبية.

(٢٧) وظهر الاهتمام بالرواية ككل في شكل ظاهرة متعددة- الأسلوبية، متعددة- اللغات، متعددة- الأصوات. وأمكن من هنا (لميخائيل باختين)، استعراض أهم نماذج الوحدات المكونة والأسلوبية والمشكلة عادة لمختلف اجزاء المجموع الروائي كالتالي:

(١) السرد المباشر والأدبي في مختلف تشكلاته.
(٢) أسلبة مختلف الأشكال السردية الشفوية التقليدية او الحكائية المكتوبة.
(٣) أسلبة مختلف اشكال السرد المكتوب والشبه- أدبي والسائد رسائل/ يوميات خاصة الخ.
(٤) أسلبة مختلف الأشكال الأدبية، والتي لا تتصل بالفن الأدبي وبخطاب الكاتب: كتابات اخلاقية/ فلسفية/ استطراد علمي/ تفخيم بلاغي/ وصف اثنوغرافي/ ملخصات... الخ.
(٥) أسلبة خطاب الشخصيات، والخطاب الفردي.

(٢٨) ويقدم (ميخائيل باختين) هذه الوحدات المختلفة كتراكم داخل الرواية على ان يصبح من مهامه تكوين نظام ادبي متناسق، ومن ثم يصبح اسلوب الرواية التحاماً للأساليب، وتصبح لغة الرواية نظاماً للغات.

(٢٩) المحتمل: والمحتمل في الرواية العربية هي ان تحقق هذا (التنوع الاجتماعي للغات، وللكلام وللأصوات الفردية على أساس تحقق عضوية أدبية).

وتتطلب هذه (المعطيات الضرورية من اللغة الوطنية والقومية ان تتفرع الى لهجات اجتماعية.

- تقمص الجماعة.
- حرفية.
- لغة الأنواع.
- أحاديث الاجيال/ الأعمار/ المدارس/ السلط/ الحلقات/ الأنماط العابرة.
- اللغة اليومية/ الظرفية/ الاجواء/ السياسة.

على ان يحقق الخطاب الروائي بتنوعاته وتناقضاته وحدات مكونة للأساس الذي يسمح لتعدد لغوي من ان يدخل الروائية ومن هنا (تنتظم الأصوات الاجتماعية والتاريخية التي تتقمص اللغة (بكل مفرداتها واشكالها) التي تمنحها دلالات ملموسة ودقيقة بالرواية في ائتلاف اسلوبي منسق، يعبر عن الوضعيات السوسيو- ايديولوجية المختلفة للكاتب في قلب التعدد اللغوي لعصره).

المكان في الرواية العربية

غالب هلسا

مقدمة:

أود أن أؤكد ان ما سوف أعرضه في هذه الدراسة هو مجموعة من الانطباعات. وما أعنيه هنا بالانطباع هو يقين داخلي توصلت إليه دون ان اخضعه لدراسة موضوعية ومنهجية. ولهذا فإن الآراء الواردة في هذه الدراسة تظل مجرد احتمالات قابلة للنفي أو للتأكيد عندما يقوم فحصها منهجياً بأسلوب علمي.

ما أعنيه بالمكان هنا هو المكان البسيط، ذو الابعاد الثلاثة. وانا مضطر، لأسباب منهجية، ان اعزله عن الزمان والحركة، رغم انه فعلياً يستحيل عزله عنها. وهذا من شأنه ان يؤدي إلى مفارقة: ففي حين انطلق من فكر يؤمن بان الزمان والمكان والحركة تشكل وحدة لا تنفصم، اراني هنا اعود إلى فكر علماء الطبيعة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الذي كان يعتبر الزمان والمكان منفصلين، وان لكل منها استقلاله. ولكنني، كما قلت، افعل ذلك لدواع منهجية لا علاقة لها بالرؤية.

ما هو دور المكان في الرواية؟.

اكرر مرة أخرى، ان الآراء التي أوردها هنا هي مجرد انطباعات، وليست نتاج دراسة منهجية شاملة. لذلك، فإن ما يخطر في ذهني ان اقوله في الرد على هذا السؤال هو ان المكان هو العامود الفقري الذي يربط اجزاء الرواية ببعضها البعض. ولكنني بعد قليل من التأمل يتبين لي عقم هذه الاستعارة. لأننا نستطيع ان نقول ذلك أيضاً عن الأحداث الروائية، وعن الإيقاع والزمان الروائيين الخ... وبكلمة اخرى إنني لا اقول شيئاً محدداً عن المكان.

واحاول ان أستعيد في ذاكرتي الروايات التي قرأتها واحببتها، لأحدد احساسي للقارىء، بالمكان فيها. فأتذكر حيوية ساكني الأحياء الشعبية. ان الحركة الحيوية النشطة لساكني تلك البيوت الشعبية تجعلني اشعر ان تلك البيوت بلا جدران فاصلة. اراها بيوتاً كلها ابواب مشرعة على الشمس والهواء. وحين اتخيل نفسي كواحد من سكانها فإنني اشعر وكأنني اعرف كل شيء عن كل انسان. انا الوحيد المنطوي على السر. وكتجربة حياة: لكم حاولت الاندماج في تلك الأحياء، ولكن البورجوازي الصغير الكامن في داخلي، انسان المشاريع الطويلة، كان يمتنع في اللحظة المناسبة.

ثم أتذكر تلك البيوت الفخمة العتيقة، بيوت أرستقراطية في طريقها - أي الأرستقراطية - إلى الزوال. الحجرات واسعة جداً ومغلقة جداً عن العالم. وعندما افتش في داخلي عن مبرر هذا الإحساس بالانغلاق، فإن شيئين قد ولّدا ذلك الإحساس: الألوان القاتمة، والستائر. ان الستارة تبدو لي اشد كثافة من الجدار. بل إنني عندما استعيد حجرات التعذيب التي عشتها كسجين، حجرات بلا نوافذ، يشتعل فيها ضوء النيون الأبيض ليل نهار، فإنني لأشعر فيها بذلك الانغلاق عن العالم الذي شعرت به في تلك البيوت الأرستقراطية الفخمة.

ذلك ما فعلته الستائر والألوان القاتمة. وحين أتأمل هذين العنصرين اتبين فيهما الديكور المناسب لأسرار لا تنكشف. ان المكان يلد السر قبل ان تلده الاحداث الروائية، وبشكل اعمق، ربما، وأبعد أثراً. إن وجود امرأة مجنونة، مسجونة في أحد اقبية هذا البيت، يبدو لي متوقعاً، لأنه يندرج في سياق الستائر والألوان القاتمة. وعندما تذهب الأحداث بعيداً في عالم الرعب والغرابة، أجد المكان هو المنشأ والأصل. فحين يكون البيت المغلق مأوى لعاشقة عجوز قتلت حبيبها لأنه حاول أن يهرب منها، ولكنها ظلت تنام بجواره حتى بعد أن أصبح هيكلاً عظمياً؛ فإنني اشعر ان الرائحة الراكدة في الأماكن المغلقة الرطبة تمنح إيحاء بهذا الرعب المبالغ فيه. إذن، هنا، يمكن أن نضيف الرائحة إلى خصائص هذا المكان. وما يتلو ذلك من وجود أشباح واصوات خطوات دون ان نرى احداً، والأسرار، والقتيل

المجهول القاتل الخ... كل ذلك يبدو منطقياً في سياق هذا البيت.

وقد أوردت البيت هنا كمثال. وبإمكاننا أن نحدد علاقة الأحداث والشخصيات بالشوارع، وبمناطق الريف الخضراء، بسفينة او طائرة او سيارة لنقل الركاب الخ... ولكننا سوف نجد الشيء نفسه ونتوصل إلى النتيجة ذاتها: المكان يَسِمُ الأشخاص والأحداث الروائية في العمق.

وحين يحاول خيالي ان يلعب لعبة يضع فيها احد ابناء الأحياء الشعبية في واحد من تلك البيوت الفخمة العتيقة، عندها يصبح الموقف مزيجاً من المضحك والمفزع، فأرى ذلك الإنسان وقد انطوى وتجمد فزعاً. اما إذا انتقلت تلك الجنونة المسجونة في قبو ذلك البيت إلى أحد الأحياء الشعبية، فإنها تصبح جزءاً من المرح الصاخب الذي يميز الحي الشعبي. سيلاحقها الأطفال بضجيجهم الضاحك، وستقف الأمهات مُنْدهِشات ثم يتقدمن بحزم لحماية المرأة المسكينة.

ان ذلك يقودنا إلى نتيجة ثانية: إن المكان الروائي يصبح نوعاً من القدر، إنه يمسك بشخصياته واحداثه، ولا يدع لها إلا هامشاً محدوداً لحرية الحركة.

★ ★ ★

حين أستعيد هذا الطرح لمسألة المكان الروائي، فإنني ألمس النقص الذي يعانيه مثل هذا الطرح الظاهراتي. فأنا قد قدمت المكان كعنصر ثابت وساكن، ولم اقدمه في جدليته مع عناصر الرواية الأخرى. ومثل هذا الطرح يناسب كثيراً هذا التيار– الذي سوف اتحدث عنه بعد قليل– والذي يرى في المكان ذاته علة وجوده «Raison d'être» ولذا نقول انه بقدر ما يَصُوغ المكان الشخصيات والأحداث الروائية يكون هو ايضاً من صياغتها. ان البشر الفاعلين، صانعي الأحداث هم الذين أقاموه وحددوا سماته، وهم قادرون على تغييرها. ولكنهم بالطبع بعد ان يقوموا – أي البشر– بذلك فهم يتأثرون بالمكان الذي أوجدوه. ولكن، بما ان الرواية تُمسك بلحظة زمنية، منتزعة من مجرى التاريخ، فلا بد من تثبيت عناصر تلك اللحظة. وذلك لا يعني سكونية المكان الروائي، باعتباره مجرد مؤثر، بل علينا ان نرى فعل التاريخ المصاغ روائياً فيه. ففي رواية ماركيز «مائة عام من العزلة» يصبح بيت العائلة متآكلاً وفي سبيله إلى الانهيار والتلاشي لأن مرحلة العزلة التي ولدها الانغلاق على الذات، وبتر كل العلاقات الانسانية، باستثناء العلاقة مع الذهب، قد انتهت واقبل عصر الاشتراكية. ان عناصر فناء البيت كامنة أساساً في الحركة الاجتماعية الواسعة التي تعم العالم كله.

لقد بقي هذا البيت قائماً طيلة بقاء هذه الفترة من التاريخ التي انتجت المجتمعات الصناعية الرأسمالية وعمادها ذلك النمط المنغلق الذي قطع كل الروابط الإنسانية وقصر علاقته على الذهب، وهو النمط الذي اطلق عليه ديفد رايزمان في كتابه «الجمهور المتوحد»، نمط «الموجّه من الداخل Inner directed».وعندما آذنت هذه المرحلة بالانهيار فإن بيت العائلة أخذ يتهاوى.

★ ★ ★

والآن، هل يمكننا تحديد قومية خاصة للمكان الروائي كالمكان العربي، ما دمنا في صدد الحديث عن الرواية العربية؟.

اعتقد أن ذلك ممكن. ولكن نظراً لكون الرواية حديثة في أدبنا العربي فسأحاول تحديد ملامح المكان العربي من خلال قراءتي للأدب العربي بشكل عام، ومن خلال الرؤى والأساطير والخرافات الشعبية. واعتقد أن ذلك يفيدنا في مجال دراسة المكان في الرواية لأن السمات الجوهرية للمكان العربي واحدة في الأدب لأسباب سوف نذكرها بعد قليل. كما سوف أضيف إلى هذا تجربتي الخاصة في ثلاث روايات من رواياتي.

ان الانطباع الذي خرجت به من قراءة الأدب العربي– وقد يكون هذا الانطباع مجرد إسقاط من جانبي– هو ان المكان العربي هو مكان أمومي «Matriarchal». فاستعادة المكان بعمق في الأدب العربي تستدعي معها الأم كنمط أصلي «Archetype»، كما تستدعي أيضاً صورة مجتمع الأمومة الذي كان سائداً في فترة من فترات التاريخ العربي. ويكفي ان نذكر كمثال القصيدة الطللية، وخاصة معلقة امرىء القيس كأمثلة على هذا.

ويتخذ استرجاع الذكرى عبر المكان نسقاً ثابتاً: الشاعر في لحظة وحدة وحزن يسترجع ذكرى المكان. وبين الذكرى ولحظة استرجاعها فاصل زمني طويل نسبياً. فيظهر الزمن كعامل هدم يدفع الشاعر بعيداً عن جنته. وجنة الشاعر هي العديد من النساء الجميلات الودودات، اللواتي يمنحن أنفسهن بسهولة، ويمزجن ما بين الصداقة والحنان والجسد. ذلك هو الماضي. أما الحاضر فهو الوحدة والمكان الموحي بالذكرى.

وتتخذ ذكرى المكان المرتبطة باستدعاء المجتمع الأمومي طابعاً أكثر تحديداً في حكايات «ألف ليلة وليلة». ففي إحدى حكايات هذا الكتاب نجد عشرة رجال «قاعدين متقابلين وهم لابسون ثياب الحزن يبكون وينتحبون» ولا عمل لهم غير هذا في هذا البيت الواسع. وتظل هكذا حالهم حتى يموتوا واحداً بعد الآخر. فما الذي كان يُبكي هؤلاء الرجال هذا البكاء اليائس الذي أقعدهم عن كل فعل آخر؟.

إنه الشوق إلى حياة سابقة تصفها القصة على النحو التالي:

«فلما كشف ذلك الملك اللثام عن وجهه واذا هو جارية كالشمس الضاحية في السماء الصاحية ذات حسن وجمال وبهاء وكمال وعجب ودلال. فنظر الشاب إلى نعمة عظيمة وسعادة جسيمة. وصار الشاب متعجباً من حسنها وجمالها. ثم قالت له: إعلم أيها الملك اني ملكة هذه الأرض. وكل هذه العساكر التي

رأيتها وجميع من رأيت منهم من فارس أوْ رَاجل فهن نساء ليس فيهن رجال. والرجال عندنا في هذه الأرض يحرثون ويزرعون ويحصدون ويشتغلون بعمارة الأرض وعمارة البلاد ومصالح الناس من سائر الصناعات وأما النساء فهن الحكام وأرباب المناصب والعساكر ... ».

وإذا افترضنا ان هذه الحكاية هي مجرد حلم يقظة، أفَلا يجسد هذا الحلم مرحلة من مراحل التاريخ؟.

وحين أعود لتجربتي الخاصة بالنسبة للمكان فإنني اعجب كيف اقتفيت أثَر هذا التراث المكاني دون قصد، ودون ان تكون مسألة المكان في الرواية قد أصبحت أحد همومي. ففي رواية عنوانها « البكاء على الأطلال » تصحو الشخصية الرئيسية من نومها لتكتشف ان اليوم هو يوم إجازة. وكانت الشقة باردة وقد تسرب إليها ماء المطر، ومغادرة البيت صعبة بسبب المطر والوحل الذي يملأ الشارع. فيظل في سريره يستعيد الذكريات. وعلى خلفية من بؤس اللحظة والوحدة وتعاسة الحاضر تستعيد الشخصية الرئيسية كل علاقاتها النسائية.

وانا اذكر تماماً الفكرة الكامنة وراء عنوان الرواية. فلقد سمعت صديقين يتناقشان، فيبدي أحدهما التَّذمر من عهد عبد الناصر، فقال له الآخر: « سوف يأتي زمان تبكي فيه على أطلال عبد الناصر ». ولقد دهشت لتحقق هذه النبوءة حين تسلم أنور السادات السلطة. وكان هذا بالضبط ما أردت ان اعبر عنه في هذه الرواية. وإذا بي، لعجبي، أكتب قصيدة طللية.

وفي رواية « الخماسين » يرهق الشخص الرئيسي في الرواية جو الخماسين المشبع بالغبار، ومحاولات ضباط الأمن لتجنيده في عداد جواسيسهم، والحزن والوحدة: عندها « جاءته صورة الحجرة ذات الضوء الداكن الأحمر، والتي تشبه هالة احتراق ». وفي داخل تلك الحجرة: « المرأة الكلية: الأم والعاهرة، الأخت والصديقة، المتحررة واسيرة بعض الأفكار التي لا تحيد عنها ». وهي بنت المكان تَستَمدُّ منه سماتها « وخارج هذا الجو، بعيداً عن حجرتها هذه، والشرفة الفسيحة المعتمة، والستائر الثقيلة والمسيرة تحت ظلال الأشجار... خارج هذا لن تكون هي ذاتها، لأن عالمها يكملها ».

وإذا صدقت بعض مدارس التحليل النفسي فإنه حتى الولع بالذكور وبالنساء ذوات الملابس والقوام الذكوري عند أبي نواس هو دلالة على تثبيت مرحلة الأمومة في حياة الطفل.

هل هنالك تفسير لهذا؟.

اعتقد ان البؤس الذي خلقه المجتمع الأبوي التجاري هو السبب في تثبيت حلم الجنة المفقودة: مرحلة الأمومة. إن الإنسان يحن دائماً بالعودة إليها، وهذا لا يجعلها مجرد ماضٍ ذهبي، بل تصبح أيضاً حلم المستقبل. وربما كان هذا واحداً من الأسباب التي جعلت الثورات الجذرية في التاريخ العربي ترفع شعار مساواة المرأة بالرجل.

ولكن ماذا يضيف هذا التحديد للمكان العربي إلى تقييمنا للمكان في الرواية العربية؟.

اعتقد ان الصفة الأمومية للمكان تصلح كمعيار للأصالة. إن المكان الهندسي، الذي هو مجرد تجميع صفات خارجية للمكان، هو مكان محايد، وبالتالي مكان ذهني وليس مكاناً ينبثق من التجربة المعاشة. ولقد كان ابن الرومي دقيقاً في وصفه للمكان الذي عاش فيه:

وحبّبَ أوطان الرجال إليهم ... مآرب قضّاها الشباب هنالك
إذا ذكروا اوطانهم ذكّرتهمو ... عهود الصبا فحنوا لذلك

مع ملاحظة ان كلمة وطن هنا تعني البيت.

فعند ابن الرومي تأتي اهمية البيت ليس من كونه ذا ابعاد هندسية متميزة، ولكن لكونه عاش فيه طفولته وصباه وشبابه، أي بسبب كونه مكاناً أليفاً. وفي العمل الروائي كما في الشعر وغيره من الفنون الأدبية يصبح بعد الألفة هو البديل للبعد الهندسي. وجوهر الألفة في المكان العربي هو، كما قلت منذ قليل، السمة الأمومية.

* * *

بناء على ما تقدم سوف احاول ان ارسم خطوطاً عامة جداً للمكان في الرواية العربية، او تلك الروايات التي اتيح لي قراءتها. وبسبب عموميتها سوف تكون هذه التحديدات متعسفة. ولكن لا خيار امامي ما دمت في مجال الانطباعات، وما دمت أستمد تَحديداتي من الذاكرة، لا من دراسة شاملة ومنهجية.

سوف أضع المكان في الرواية العربية تحت ثلاثة عناوين رئيسية أعتقد انها تستطيع استيعاب النمط المكاني في غالبية الروايات العربية:

الأول: المكان المجازي. وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية والتشويق، رواية الفعل المحض. وقد سميته مجازياً لأن وجوده غير مؤكد، بل هو اقرب إلى الافتراض. ان المكان هنا لا يزيد عن كونه ساحة للأحداث الجارية أو دلالة على الشخوص الروائية فيما يتعلق بمركزها الطبقي أو نمط حياتها. وهو ايضاً مكمل للأحداث، مثل الأشجار التي تعترض طريق البطل، أو التي تخفي الهَارِبَ. وهو بهذا ليس عنصراً من عناصر العمل الفني، بل مجرد توضيح لا بد منه .

وقد يكون هذا المكان وصفاً لحالة تمر بها احدى الشخصيات الروائية مثل الفقر والغنى والتباهي والبخل وما شابه ذلك. حتى الروائح في مثل هذا المكان هي دلالات مديح أو هجاء. اننا نصف ردود فعل الشخصيات الروائية لها أكثر مما نصفها هي ذاتها؛ مثال ذلك: الروائح الخانقة أو الجميلة أو المنعشة الخ... ولهذا تكون صفات مثل هذا المكان من النوع الذي ندركه ذهنياً ولكننا لا نعيشه. إننا نعلم ان مثل هذه البيوت قد وُجدت

في زمن ما، او توجد في مكان ما، ولكنه ليس زماننا ولا مكاننا. من أمثال هذه الصفات التي تلصق بالمكان: ضوء القمر الساحر، الحرارة الخانقة، الأشجار الوارفة الظلال، النسيم العليل، الثياب الرائعة، البيت البائس، الروضة الغنّاء الخ...

هذا هو مكان الروايات الطريفة التي تلعب فيها الغرابة والمصادفة الدور الأساسي في نشوء الأحداث، وفي تسلسلها. واحداث هذه الروايات كمكانها، يمكن ان تحدث بعيداً عنا ولكنها لا تحدث لنا. إننا لسنا أبطالاً مطلقين، ولا أشراراً مطلقين. وروتين الحياة الذي يجعل من حياتنا، في معظمها - انتظاراً، وحدوثاً لأمور متوقعة لا يعيش المصادفة الغريبة كعمل يومي. ولهذا فإنها لا تلمس قلوبنا. فهي لا تثير الا حماساً أو استنكاراً سطحيين. اما وعينا فإنه لا يمس، هذا إذا لم يهبط. اي ان الأحداث الروائية، في هذه الروايات، كالمكان الروائي، لا تخاطب وعينا، ولا تساعدنا على إعادة بناء تجربتنا.

الا يجعلنا هذا نقول إنه في عمل روائي رديء لا يوجد مكان حقيقي؟ وما نعنيه بالمكان الحقيقي في الرواية خاصة، وفي الأدب عامة، هو ذلك المكان الروائي الذي يجعلنا نتذكر أمكنتنا التي عشنا فيها، أو التي حلمنا ان نعيش فيها. وهذا ما سوف نفصله بعد قليل.

في بعض الأحيان يتخذ المكان المجازي طابعاً مشابهاً للمكان الهندسي، ولكنه ليس مطابقاً في اية حال من الأحوال. دعونا نتأمل هذه الفقرة:

« فرأيت نفسي على ضفاف نهر يجري الهويني بين حدائق الورد وبساتين النخيل وقد كان السكون سائداً والماء عذباً والنسيم عليلاً والجو صافياً والليلة مقمرة! نظرت إلى خلفي فرأيت شارعاً عاماً واسعاً مستقيماً يخترق الحدائق والبساتين فمشيت به مستضيئاً بنور القمر، متمتعاً بأريج الأزهار، متنقلاً بين النجوم والأشجار... ».

تبدو هذه الفقرة للوهلة الأولى، وكأنها وصف لتفاصيل المكان، مما يجعلنا نظن ان الوجه الهندسي للمكان هو المعروض أمامنا. ولكننا بعد القليل جداً من التمعن نجد ان الكاتب يطلق احكاماً على المكان، لا صفات. إنه يمتدح المشهد، ويختار تلك العبارات التي تم التواضع على كونها صفة للطبيعة الجميلة ويكدّسها هنا. وهذه الأحكام تبلغ حداً من العمومية يجعلها تنطبق على كل الأماكن الطبيعية التي اصطُلح على نعتها بالجمال.

كما ان هذا المشهد، بسبب عموميته وعدم تحدده، يفتقد العناصر التاريخية. انه مكان مطلق مكوّن من معطيات أزلية لا تنتمي إلى أية خصوصية اجتماعية أو إنسانية. وكل ما يفتقد الخصوصية لا يمكن أن يسمى فناً.

ويدخل ضمن المكان المجازي وصف المكان التاريخي انطلاقاً من نعوت مجردة مثل الفخامة والجمال والفقر والبؤس والقبح وغيرها. فقد نجد الكاتب يصف الحجرات الواسعة وزخرفتها والأثاث الفخم والنافورات والملابس، ولكن ذلك لا يضع المكان المحدد تاريخياً في اعتباره، بل يضع فكرته عن فخامته وجماله.

ولهذا تظل الصفات ذات طابع مجازي أكثر من كونها صفة لشيء واقعي وملموس.

★ ★ ★

ليس هدفي هنا ذكر كل ما يمكن أن يقع تحت عنوان (المكان المجازي) في الرواية العربية. إذ انني لا اقدم هنا دراسة اكاديمية، بل اعرض مجموعة من الانطباعات كما قلت منذ البداية.

فما هو الانطباع الأساسي الذي خرجت به من المكان المجازي في الرواية العربية؟.

انه، أولاً، مكان سلبي، مستسلم. انه خاضع لنزوات الشخصيات والأحداث الروائية إلى حد يجعل وجوده مجرد افتراض، او توضيح لا بد منه.

وهو، ثانياً، يقع خارج نطاق التجربة الفنية، لأنه لا يعبر عن معايشة للمكان.

وهو، ثالثاً، لا يملك استقلاليته.

ولهذا كله، فإنه - رابعاً - مكان لا يتخذ موضعاً في جدلية العمل الروائي. فلا يملك جدلية الصورة الفنية التي تملك استقلالها داخل العمل الفني، ولكنها في الوقت ذاته جزء من كل. وليس له موضع في جدلية العناصر المكونة للرواية، بسبب سلبيته، واستسلامه للعناصر الروائية الأخرى، مثل عناصر الأحداث والشخصيات والإيقاع. وبالتالي فإن وجوده هو مجرد فرضية.

الثاني: المكان الهندسي. واعني به ذلك المكان الذي تعرضه الرواية من خلال وصف ابعاده الخارجية بدقة بصرية وحياد. اي حين ينفك المكان ليتحول إلى مجموعة من السطوح والألوان والتفاصيل التي تلتقطها العين منفصلة ولا تحاول ان تقيم منها مشهداً كلياً. ان الروائي يتخذ حياد المهندس أو سمسار الأثاث، إذ يحذف كل الصفات ذات الطابع التقييمي ويكثر من المعلومات التفصيلية.

والروايات التي تجعل من المكان مجموعة من الأبعاد الهندسية تسحب رؤيتها هذه على الشخصيات والأحداث الروائية، في الغالب. فلا نرى إلا حركات خارجية، منعزلة، موصوفة بموضوعية يتخللها السأم والتعالي. ويفاجؤنا الحوار بكونه اقرب إلى حديث داخلي يدور في ذهن الشخصية أكثر من كونه تواصلاً بين الشخصيات. إن على القارىء ان يبذل مجهوداً ليقيم وحدة في داخل هذا التفتت داخل الرواية.

ومن الصعب أن نجد قارئاً يستغرق في عمل روائي كهذا، لأنه يثير سأمه وضيقه. ويعود ذلك إلى اسباب عديدة:

أ: ان تغريب المكان والأحداث والشخصيات من خلال تحويلها إلى اجزاء منفصلة يصل إلى حد يجعل القارىء عاجزاً عن ربطها بتجاربه الخاصة. ان جهده ينصرف اساساً إلى إعادة تركيب الرواية حتى يستطيع فهمها. وذلك يستلزم جهداً ذهنياً خالصاً يجعل التواصل مع امثال هذه الروايات تواصلاً بين افكار، أو مواقف ذات دلالات فكرية، لا تواصلاً بين تجارب.

ب: ودليل ان هذا المكان لا يخاطب خبرة القارىء، اننا لو افترضنا ان هذا الوصف الهندسي بلغ حد الكمال، فماذا سوف نجد؟ ان المكان يتحول من مكان ادبي، إلى مكان له طابع عملي يومي. فلو كان وصفاً لبيت، فبالإمكان تنفيذه على الطبيعة وبناء بيت حقيقي.

وبكلمة أخرى، اننا كلما زدنا من اتقان المكان الهندسي كلما حرمنا القارىء من استعمال خياله، وحرمناه من اعادة صياغة الأماكن التي عاش فيها. اي أن المكان يتحول هنا إلى درس في الهندسة المعمارية.

ج- ان هذا المكان المجزأ إلى مزق يقلب الرؤية البصرية للإنسان الواقعي، ويجعلها تسير على رأسها بدلاً من أنْ تَسير على قدميها. فالإنسان الواقعي يرى الأشياء، في البداية، ككليات. ثم ينتقل بعد ذلك للجزئيات. فحتى نعرف حقيقة أن الذي يقف أمامنا هو انسان لا نحتاج إلى القول: انه يقف على قدمين، وله إبهامان، وفم وعينان وشعر؛ ثم نجمع هذه الصفات وبعد جهد نكتشف ان الذي أمامنا هو إنسان. إن ما يحدث هو عكس ذلك تماماً، فإننا ندرك في لحظة خاطفة ان الذي امامنا هو إنسان؛ وندرسه كتفاصيل فيما بعد، في لحظات التأمل.

ان قلب هذه العملية يحوّل القارىء من قارىء يشارك الروائي إبداعه، إلى محقق بوليسي يجمع الأدلة ليكتشف الحقيقة.

د: إن المكان الهندسي يقتل الخيال، وبالتالي يقف حاجزاً بين المكان الروائي وأمكنتنا التي عشناها.

إن هذا المكان في مثل هذه الرواية هو في التحليل الأخير تجسيد للإحباط واليأس، إنه مكان مستلب لأنه مجزّأ. فالإنسان الإيجابي هو ذاك الذي يحمل في داخله الإحساس بالقدرة على تغيير العالم. وذلك لن يتأتى إلا إذا وُضع العالم في سياق نظرة ورؤية كليتين، إذا وضعه في إطار نظرية شاملة. أما عندما يصبح العالم ركاماً من أشياء لا رابط بينها، يصبح مجرد تكدس كمي فإن الفعل العامد للتغيير يكون طيشاً.

وحتى أزيد هذه المسألة تفصيلاً فسأحاول ان اشرح بإيجاز شديد المعطيات التي نبت فيها هذا الاتجاه نحو التشيؤ. وسوف اقتصر على تجربة مصر التي أستطيع ان اتحدث عنها ببعض الثقة. في الخمسينات كان هيمنجواي هو الأستاذ والملهم لجيل الأدباء الشبان. فقد كان التأثر به ينسجم مع رفض شبان الخمسينات لتلك الرومانسية المترهلة والمتبدلة التي شاعت في أدب المراحل السابقة. ولم تكن تلك الرومانسية المبتذلة وذلك الزيف العاطفي مقتصراً على الأدب، بل شاع في الأغنية، كما عند محمد عبد الوهاب وام كلثوم، وفي السينما التي تحولت في أواخر الثلاثينات من معالجة مشكلات المجتمع إلى معالجة مشاكل العائلة وإلى تبني نموذج المومس الفاضلة الذي رأت فيه البورجوازية العربية الحل لمشكلة حرية المرأة.

كما كان التأثر بهيمنجواي يدخل في سياق ثورة اخذت تتكوّن ضد ما كان يسمى آنذاك بالواقعية الاشتراكية. والتي لم تكن في حقيقتها إلاّ تلك الرومانسية المبتذلة المرفوضة مقنعة بمقولات ماركسية مبسطة. لقد كان أسلوب هيمنجواي التلغرافي، الجاف، الخالي من التزويق، وحواره المقتضب الذي يوحي بأكثر مما يقول هو الرد المناسب على ترهل الزيف العاطفي وفجاجة التبسيطات النظرية.

ولكن هذا التيار المتأثر بهيمنجواي وقـع في مأزق. فهو يصلح ان يكون اسلوباً للرفض، ولكنه عاجز عن مواكبة مجتمع متفجر بطاقات الثورة والتغيير. ان الكتاب الموهوبين هم وحدهم الذين نجوا من هذا المأزق وذلك بإدماج اسلوب هيمنجواي في رؤية جذرية- جذرية من حيث الأفق النظري، ومن حيث التعبير عن التجربة الاجتماعية-. اذكر من هؤلاء سليمان فياض.

وجاءت فترة الستينات. كانت فترة هزيمة ذاتية على المستوى الشخصي بالنسبة للأديب. فلقد سلب من الأديب نظرياً وفعلياً حق الرفض والتمرد، وشاع أن الثوري هو ذاك الذي يبدي أقصى قدر من الانسجام مع السلطة (الثورية). كما ان قوانين الرقابة التي تحرم التعرض للدين والجنس والسياسة، بالإضافة إلى تعاظم نفوذ الأجهزة البوليسية، وغياب اي تكتل يعلن الرفض، ذلك كله ادى إلى سلبية الأديب. ولقد وجد هذا الجيل في بعض تيارات الرواية الفرنسية الجديدة وخاصة آلان رُوبْ جرييه وسيلة للتعبير عن سلبية ليست مفروضة بقدر ما هي متبناة. ولقد وجد هذا التيار أحسن تعبير في روايتي صنع الله ابراهيم «تلك الرائحة» و«نجمة اغسطس». وصنع الله ابراهيم كان ضمن الحركة الثورية في الخمسينات ودخل السجن في عام ١٩٥٩ ليقضي فيه خمس سنوات، يخرج بعدها ليقال له إن كل ما هو مطلوب منك أن تظل سلبياً للحد الأقصى. فجاءت روايته الأولى «تلك الرائحة»، تجسيداً لسلبية وخمول مطلقين. إن بطل الرواية يتحرك بميكانيكية تفتقد الحماس والدهشة والرغبة. ان هذه الحركة الآلية، التي نرى مظهرها الخارجي فقط تذكرنا بالحركة الغريزية للنحل. وفي رواية «نجمة اغسطس» يحاول الشابان الصحفيان أن يعيشا تجربة السد العالي. ولكنهما يجدان أنفسهما داخل حركة آلية مرعبة، كما يجدان أنفسهما مُلاحقيْن ومحاصرين بتتبع الأجهزة البوليسية لهما. إن السلبية تصل إلى حد انها محرم عليهما- اي على الشابين- مساندة الجانب الإيجابي من السلطة.

هذه هي معطيات المكان الهندسي في كاتب أعتقد أنه يجسد بحدة تياراً كاملاً في الرواية العربية.

الثالث: المكان كتجربة معاشة. وأعني به المكان المعاش كتجربة داخل العمل الروائي والقادر على إثارة ذكرى المكان- مكانه- عند القارىء. هو مكان عاشه مؤلف الرواية، وبعد ان ابتعد عنه اخذ يعيش فيه بالخيال. واعتقد ان تعريف جاستون باشلار لهذا المكان وافٍ تماماً؛ فيقول في كتابه «جماليات المكان»:

«المكان المسوك بواسطة الخيال لن يظل مكاناً محايداً، خاضعاً لقياسات وتقييم مساح الأراضي. لقد عيش فيه، لا بشكل وضعي، بل بكل ما للخيال من تحيز. وهو بشكل خاص، في

الغالب مركز اجتذاب دائم. وذلك، لأنه يركّز الوجود في حدود تحميه».

ان ما يؤكد عليه باشلار هنا هو أن المكان في الفن ليس مكاناً هندسياً «خاضعاً لقياسات وتقسيم مسّاح الأراضي»، بل هو مكان عاشه الاديب كتجربة. ويذكر باشلار في كتابه هذا ان المكان لا يعيش على شكل صور وحسب، بل يعيش في داخل جهازنا العصبي كمجموعة من ردود الفعل. فلو عدنا إليه حتى في الظلام فلسوف نعرف طريقنا إلى داخله. ومثل هذا المكان يبلغ حداً من القوة تجعل القارىء يتوقف عن القراءة ليستعيد ذكرى مكانه الخاص.

ان حديث باشلار ينصرف إلى المكان الأوربي. ورغم التوافق في الخطوط العامة بين المكان الأوربي والمكان العربي ولكن يظل المكان العربي المستعاد فنياً يختص بالسمة التي ذكرناها من قبل واعني بها الأمومة.

والواقع ان مثل هذا المكان نادر الوجود في الرواية العربية. فالرواية العربية قد نشأت كامتداد للرواية الأوربية، وقد كان أثر الرواية الأوربية قوياً إلى حد ان تقاليدها المكانية فرضت نفسها على الرواية العربية. وبهذا قطعت الرواية العربية روابطها مع التراث المكاني في الأدب العربي.

والسبب الآخر لندرة هذا المكان هو ان النقد الروائي لم يعر هذه المسألة اية اهمية. لقد اعتبر الناقد وكذلك الروائي ان وجود المكان في الرواية العربية هو واجب ثقيل لا بد منه، إذ هو تلك الأجزاء من الرواية التي تتجمد فيها الأحداث لتكديس أوصاف لا تضيف شيئاً، بل، على العكس من ذلك، تُعيق القراءة ومتابعة الحدث.

من الروايات القليلة التي حاولت، ولا أقول نجحت كلها، في خلق المكان كتجربة، روايات نجيب محفوظ خاصة تلك التي تحمل اسماء أماكن كعناوين لها، وكذلك روايات غائب طعمه فرمان. ومن ابرز الروايات التي عبرت عن المكان كتجربة حية رواية عبد الحكيم قاسم «ايام الإنسان السبعة». فهو من خلال المكان يعيش جنة النساء. انه يدخل ذلك العالم مختفياً بصغر سنه:

«... تخلع الحاجة (شوق) جلبابها الحريري وتبقى في قميصها البمبي، وتتلوها البنات ورشيدة، قمصان لبني وبمبي واسعة الصدور، قصيرة الأكمام، لم الخجل...؟ لا يوجد غرباء وعبد العزيز لا خطر منه، وإن كانت أم صباح تنظر ناحيته محذرة:

- ما تآمنشي للدكير ولو كان صغير...

ينكس رأسه مكسوفاً وتضحك منه أخواته ثم يرفع عينيه ليرى ساعدي الحاجة وصدرها وضحكتها والدقة الغائرة في ذقنها... لكن قميص صباح المهلهل مقطوع عند صدرها ويبرز القطع قمة ثديها سمراء دقيقة الحلمة...».

واما روايات نجيب محفوظ فإننا نجد النساء في القاهرة القديمة يندرجن تحت عنوان النموذج الأصلي للمرأة: الأم. إن الأمهات والفتيات السابقات يؤلفن معاً الأم كنمط اصلي. اما النساء في اماكن القاهرة الجديدة فهن ذوات ملامح نسائية ذهنية. فتيات مثقفات، مومسات فاضلات، نساء يتاجرن بأجسادهن بحنكة الخ...

اعتقد ان المرحلة الجديدة للرواية العربية سوف تعود إلى جذورها وتصل روابطها مع التراث المكاني في الأدب العربي.

المكـان المعادي: المكان المعادي يتخذ في الرواية العربية تجسدات كالسجن، الطبيعة الخالية من البشر، مكان الغربة، المنفى وما شابهها من الأماكن. ويتخذ هذا المكان صفة المجتمع الأبوي بِهَرَمِيَّة السلطة في داخله وعنفه الموجه لكل من يُخالف التعليمات وتعسفه الذي يبدو وكأنه ذو طابع قدري.

في رواية توفيق هاشم الركابي «المبعدون» تتخذ القرية التي نفي إليها المبعدون السياسيون طابع المجتمع الأبوي بشكل دقيق للغاية. ذلك من خلال النظام الصارم لهرمية شرطة السجون. وفي مواجهة هذا المكان المعادي يقوم المبعدون بإقامة المكان- الضد، وهو مجموعة من الأنفاق المحفورة، تصل بين المبعدين، بعيداً عن رقابة الشرطة الصارمة. إن لهذا المكان- الضد نفحة أمومة. ففي تحليله لأحد احلام مرضاه يشير عالم النفس إريك نيومان إلى رمز الأرض- الأم. فقد حلم احد مرضاه بأنه كان يقف على قمة برج فرأى النجوم تنبثق من اعماق الأرض وتصعد إلى السماء. ويرى نيومان في هذا الحلم قوة النمط الأصلي للأرض- الأم التي تمنح الحياة للعالم، خالقة الليل والنجوم.

وفي قصة قصيرة ليوسف إدريس بعنوان «مسحوق الهمس» يتخيل السجين امرأة تقيم في الزنزانة المجاورة، فيقيم معها علاقة تتسم بالأوديبية. والواقع ان يوسف ادريس قد عالج هذا الموضوع كثيراً في قصصه، ولكنه بدلاً من استعادة مجتمع الأمومة جعلها علاقة أوديبية ميكانيكية.

يمكننا أن نضيف إلى المكان المعادي، المكان الهندسي المعبر عن الهزيمة واليأس. ولكن هذا المكان ينقصه رد الفعل الإنساني الذي يقيم مكاناً- ضداً (وهو ذكرى مجتمع الأمومة) في مواجهة هذا المكان المعادي.

غالب هلسا

الواقعي والمتخيل

من خلال علائق البحث النظري والكتابي في الرواية المغربية

محمد عز الدين التازي

أمام تجربة الرواية المغربية، يصبح في عدم الإمكان، الحديث عن أعمال تضع نفسها في إطار الكتلة، توحد مسارها بعد أن وحدت المنطلق، كنتيجة لقانون الثوابت والمتغيرات في مجال الواقع الذي أفرز الكتابة الروائية، ونتيجة أيضاً لتقارب الوعي بالخصائص والمكونات النوعية للروائية كنوع أدبي، أي أن القارىء والناقد على السواء، يجدان نفسيها أمام أزمة مفهومية تطرحها الرواية المغربية، على مستوى مفهوم الواقع الاجتماعي والسياسي كما تقدمه، وأيضاً على مستوى تصعيد هذا الواقع الواقعي إلى واقع متخيل تتحكم في تشييده مختلف القوانين والبنيات الداخلية، والأدوات التعبيرية المتعلقة بهذا الجنس الأدبي من سرد ووصف وفضاء وزمن واستخدام للذاكرة والمخيلة والحلم الخ...

هذه المسألة المفهومية، تبدو ناتجة عن استحالة الحديث عن تجارب تلتقي في رؤية مركزية من حقها أن تتعدد داخل قانون التوحد المعرفي على الأقل، بالأسس الاجتماعية والسياسية للواقع المعبر عنه من جهة، ومن جهة أخرى بالأصول الفنية والإبداعية لأدوات الرواية كنوع أدبي. إن من الممكن طرح هذا التساؤل: إذا كان مفهوم السرد مثلاً، لا يبدو متوحداً عند كل من محمد زفزاف وعبد الكريم غلاب وأحمد المديني وعبد الله العروي، فلماذا إذن يشكل كل من هؤلاء مفهومه الخاص للسرد، كأداة وتقنية في الخطاب الروائي؟ إن محاولة الجواب، وهي تنطلق من الدراسة التفصيلية للنصوص الروائية، تبقى عاجزة إذا هي اعتمدت على المستويات المضمونية التي تعبر عنها هذه النصوص، خصوصاً وأن بعضها يأخذ طابع المعاصرة والشكلية والتجاوز، ولكن هذا التجاوز، يبقى في اطاره الزمني - كمكتوب - خاضعاً لمفهوم التجاوز في اطاره الشكلي، دون أن يقدم حمولة مضمونية جديدة تحتمل أن تضع في حيازتها وعياً تجاوزياً لعناصر الواقع الاجتماعي كما قدمته نصوص أخرى سبقتها إلى الظهور زمناً. يبدو أن الدراسة التي تعتمد على التطور الزمني للرواية المغربية، في مستويات معالجتها للواقع الاجتماعي والسياسي، وأنماط الوعي التي تقدمه لهذا الواقع، والأشكال التي عبرت بها عن هذه الحمولة المضمونية، لا بد أن تكشف هذه الدراسة عن الكثير من الاشكاليات، ولعلنا نستعين بمعطيين أساسيين يحددان الظروف التي رافقت ظهور الرواية بالمغرب:

١) فترة منتصف الستينات كتحديد زماني تاريخي، وهذه الفترة تعني تصاعد الصراع السياسي بين الفئات الاجتماعية المتضررة من الاستقلال المغتصب، وبين الفئات التي ظلت تقود التوجه الرأسمالي الوطني منذ عهد الحماية، وهي التي قادت بعض فصائلها الحركة الوطنية التي قامت على أكتاف صغار الحرفيّين وعمال الأرض، وأيضاً هي التي اغتصبت الاستقلال وتولت المناصب، وأوقعت نفسها مطب الاختيار اللاشعبي عن طريق رأسملة الدولة واستمرار التبعية الاقتصادية والثقافية. إن تحالف بعض فصائل البورجوازية مع السلطة، لم يعد يكتسي طابع الصراع من أجل مسألة التوجه السياسي والايديولوجي للبلاد، ومن ثم برزت الفئات الاجتماعية المحرومة لتعبر عن غضبها وتمردها وخروجها من القمقم من جديد، كما كانت في مرحلة الاستعمار. في هذا السياق التاريخي ظهرت الرواية المغربية.

٢) انتماء معظم كتاب الرواية في المغرب إلى البرجوازية الصغيرة أو المتوسطة، وقد أثر هذا الانتماء في جعلهم ينطلقون في رؤاهم ومواقفهم المعبر عنها في عمل أدبي من منظور فكري لم

يتخلص من رواسب الماضي ليحقق الوعي المتقدم، بينما ظل ينظر إلى التاريخ كأحداث، لا كجدلية وامتداد نحو الحاضر والمستقبل، وقد استدعى ذلك أن يتبنى الروائي منظوراً تأريخياً للحركة الوطنية وارتباطها بظهور العمل النقابي يهدف الى تأريخ الوقائع من وجهة نظر معينة، أكثر مما يسعى إلى ربط حلقات الماضي برؤية للحاضر واستشراف للمستقبل، وكمثال على ذلك ما كتبه عبد الكريم غلاب وأحمد البكري السباعي. ولعل تجسيد هذا المنظور، من خلال النموذج الروائي الفردي، يشير احتمالياً إلى تصورات وانفعالات كاتبي تلك النصوص، أو الفئة الاجتماعية التي ينتمون إليها على وجه التحديد، مع أن استخدامهم للأدوات الشكلية، قد ظل استخداماً يخدم النظرية التقليدية في تنظير مفهوم هذه الأدوات، وإذا كانت رواية (جيل(الظمأ) لمحمد عزيز الحبابي، قد حاولت من بين الروايات التي ظهرت في تلك الفترة، أن تحقق نوعاً من التطور في الأسلوب الروائي، فإنها قد سقطت في الرؤية العبثية للواقع، واستلهام شخوص مهما حاولت جعلها واقعية فإنها ظلت منفصلة عن أية شخوص واقعية في مغرب ما بعد الاستقلال.

هذان المعطيان السابقان، يفسران كثيراً من جوانب التعامل الفكري والإبداعي مع الأرضية التاريخية والواقعية التي انطلقت منها الرواية المغربية، هذا التعامل الذي جسد امتداده بطريقة تفجيرية على مستوى النصوص الروائية التي ظهرت لاحقاً، وبشكل نسبي يستحق كثيراً من النقد في الحمولة والأداة، إلا أننا نجد أن مرحلة الانطلاق، قد عبرت عن بؤس المنطلق من خلال:

أ- تجاهل الرواية المغربية في معظم نماذجها للقطاعات الشعبية العريضة التي ظلت ترزخ تحت الاستغلال وحملة الشعارات الزائفة، وتمرير الظرف بين القمع البوليسي والتلويح بشعار الديمقراطية، أو تناول هذه النماذج من منظور ماضوي يفرغها من محتوى النضال والتوجه المستقبلي، كما أن الوضعية السياسية التي أفرزتها تجربة الاستقلال المغتصب، والتي ترتبت عنها الظروف الاجتماعية للمواطن «التحتي» لم تترصدها الرواية المغربية في مرحلة المنطلق، من منظور ايديولوجي ثوري يتجاوز التكريس والتبرير الطبقي أو الفئوي إلى استلهام أسس التغيير الثوري المستقبلي من العناصر المشكلة للواقع المادي، وأن غياب هذا المنظور، إنما يرتبط بالوعي المرحلي للفئة التي ينتمي إليها معظم الكتاب الروائيين في المغرب.

ب- عدم تفتح الوعي الثقافي والنقدي عند هؤلاء الكتاب خلال مرحلة المنطلق، أي منتصف الستينات، على التجارب الروائية الأخرى، غربية وعربية، وأيضاً عدم تفتح هذا الوعي على التساوق الزمني الذي بدأت تنمو فيه تجربة الكتابة الروائية المغربية باللغة الفرنسية من طرف مواطنيهم في الداخل أو في المنفى الاختياري أو الاضطراري، وقد نتج عن غياب هذا الوعي الثقافي والنقدي، وعدم الاستئناس ببعض الجوانب المضيئة في تجربة الرواية العالمية- على مستوى الهموم الاجتماعية والبحث الشكلي والبنيات الفنية والمكونات التقنية للرواية- عدم مراجعة التجربة الروائية المغربية في سياق الرواية العربية والعالمية، فجاءت معظم الانتاجات هجينة الشكل تقريرية الأسلوب، أكثر الصاقاً بالسردية بمعناها القدحي، في إطار تقليدي يقلد الرديء من الأعمال ولا يطمح إلى خلق لحظة إبداعية مواكبة للواقع، عن طريق مزج الواقع بالفن، والمثال هنا عن هذا التخلف الشكلي والمضموني يأتي من (أمطار الرحمة) لعبد الرحمن المريني، و (بوتقة الحياة) لأحمد البكري السباعي، و (غداً تتبدل الأرض) لفاطمة الراوي، رغم أننا لم نتعسف اختيار هذه النصوص الروائية للإشارة إلى هذا التخلف، ولكن سبقها التاريخي هو الذي يؤهلها إلى هذا الاختيار.

من خلال هذين العاملين، يبدو أن الرواية المغربية قد زرعت نبتتها الطفيلية في أرض خلاء، وكان عليها- وهي نتاج لفئة اجتماعية متحضرة، تمجد ماضيها وتتحاور مع العالم الخارجي من منطلقاتها الذاتية والنرجسية- أن تواجه اعصارات المخاض الفكري والفني، وأن تؤسس بنياتها الواقعية والفنية على الأسس الاجتماعية والسياسية التي واكبت ظهورها مع ربط هذه الأسس بالنضال اليومي الجماهيري وأبراز جوانب الصراع في الحياة الاجتماعية. ان مفهوم مواكبة الابداعات الروائية للواقع، عندما يرتبط بتحولات النص، وتحولات الواقع، قد يأتي بالنسبة لهذه الابداعات بعدياً على أساس استيعاب المرحلة وشروطها التاريخية، وهذا ما يقودنا إلى قراءة على مستوى آخر، في الروايات التي توالى ظهورها لتشكل طفرة من طفرات هذا التحول، ونعني تلك التي كتبها مبارك ربيع (الطيبون- رفقة السلاح والقمر- الريح الشتوية) وعبد الله العروي (الغربة- اليتيم) وأحمد المديني (زمن بين الولادة والحلم)، فبعد تلك التيارات المتضاربة التي عبرت عنها مرحلة الانطلاق، سواء على مستوى تبني الطروحات الفكرية، أو على مستوى المفهوم الفني للرواية، ظهرت هذه الروايات التي نعتناها بتحقيق طفرة من طفرات التحول، إلا أنها ظلت تساهم في تعميق هذا التضارب، وهذا الشتات، كما ظلت في موقف الحيرة والتردد بين الذات البورجوازية وتطلعاتها وخيباتها، وبين المعانقة لهموم الجماهير وبين موقف عزلة الذات وفرادتها ومحاولة عكس منظورها للقضايا المجتمعية. ولعل تفجير القضايا النقدية التالية، يمكن أن يشكل محوراً من محاور المراجعة الشاملة، لبعض مظاهر الرواية المغربية:

١) طرح مسألة التطور التاريخي لهذه النصوص، وهو تطور تداخلي يغير كثيراً من الإشكاليات المنهجية، إذ يتبين من خلال تواريخ صدور الروايات، أنها كانت تنطلق من عزلة عن بعضها البعض، سواء على مستوى التوفر الكمي أو على مستوى الأهمية النوعية، رغم محدودية هذه الأهمية، فقد ظهرت (سبعة أبواب) لعبد الكريم غلاب، متزامنة مع (غداً تتبدل الأرض) لفاطمة الراوي، كما تزامن ظهور (أمطار الرحمة) لعبد الرحمن المريني مع (جيل الظمأ) لمحمد عزيز الحبابي، على اختلاف كامل بين رواية

وأخرى في هذين النموذجين، كما أننا الآن لم نعد ننظر باهتمام إلى ما كتبه كل من البكري والراوي والمريني لأنهم لم يحققوا أي استمرار في مجال الرواية، إلا أنه- وبعد خمس عشرة سنة من التجربة الروائية في المغرب- يلاحظ استمرار تصاعد التوفر الكمي في اطار يكاد يكون بعيداً عن أخذ مسألة التجاوز بالاعتبار، وخارج أي تطور هرمي يمكن أن يجسد التحول الكلي، فرغم صدور روايات متميزة إلى حد - وتبقى متميزة على المدى الزمني للتجربة الروائية المغربية- فقد ظهرت إلى جانبها روايات أخرى ظلت تنطلق من الفقر الفني والجهل المعرفي بأدوات الفن الروائي حتى في بعدها التقليدي.

٢) التعبير عن مفهوم التجاوز، من خلال نصوص روائية قليلة،أخذت على نفسها تشييد واجهة مضادة لإبداعات روائية أخرى سابقة، عن طريق تحقيق بعض عناصر البحث الشكلي، في إطار من تفجير اللغة، والتفرد بمنظور خاص لمؤسسات الواقع الروائي وأدواته الوصفية والسردية والحوارية، ونستطيع هنا أن نذكر أن الروايات التي دشنت هذا المنعطف، هي التي كتبها عبد الله العروي (الغربة- اليتيم) وأحمد المديني (زمن بين الولادة والحلم)، وهي التي حاولت أن ترصص تعاملاً جديداً مع اللغة، ومع الفضاء الروائي، ربما كان ينطلق من تحقيق نوع من التجاوز لأسلوب السرد التقليدي في روايات عبد الكريم غلاب مثلاً (سبعة أبواب- المعلم علي- دفنا الماضي)، إنه صراع بين النصوص، يمكن أن يجسد صراعاً آخر بين ما هو تقليدي، وبين ما هو طلائعي يريد لنفسه أن يتبنى مقولات الحداثة في مجال الرواية، وهي ظاهرة غير بريئة ما دامت قابلة للتأويل الايديولوجي.

٣) مفهوم الواقع، كما تطرحه الرواية المغربية، يجعلنا نعيد النظر في مسألة الوعي بالمكونات التاريخية والاجتماعية والايديولوجية لهذا الواقع عند كتاب الرواية في المغرب، ذلك أن حضور الذات ببعدها الأحادي، قد جعل منظور هذا الواقع يأخذ طابع السيرة الذاتية، ليس بالمعنى المصطلحي للسيرة الذاتية، وإنما كتعبير عن نموذج حياتي محوري يتمركز حول الذاتي، ليصبح هذا الذاتي انفرادياً وهامشياً أحياناً، وأحياناً أخرى نمطاً لطرائق التفكير والممارسة عند فئة اجتماعية أو مجموعة من الفئات تعودت النظر إلى مركزيات الصراع الاجتماعي والسياسي نظرة تجاهل واستعلاء ما دامت تعتبر أن همومها الذاتية والخاصة في بعض الأحيان، يَنْبَغِي أن تكون مركز العالم وقطبه المحيط. حضور هذه النماذج المُتَفَرِّدَةِ كشخصيات روائية، وهي تستلهم الأحداث من واقعها الاجتماعي الخاص، يؤدي بنا إلى تحليل العلائق الواقعية بين الذات وموضوعها من جهة، ومن جهة أخرى بين الذات في إطارها الاجتماعي والذهني الضيق، وبين أن تكون في حالة جدلية مع عناصر وجودها الواقعية والتاريخية، وأيضاً في حالة تفاعل مع ذوات أخرى قد تكون أَشدَّ اختلافاً من حيث نمط الحياة اليومية وأوجه المعاناة وحدة الاستغلال والقمع الفكري والنفسي الممارسين عليها. عندما تصبح هذه الذات المعزولة عن تحاورها مع ذوات أخرى مغايرة، نموذجاً روائياً سائداً في الرواية المغربية، وأيضاً عندما تتجاهل معظم الروايات تبني نماذج قاعدية، وأحداثاً ذات دلالة مركزية بالنسبة للصراع الاجتماعي والسياسي، فإن مفهومية الواقع الذي تتحدث عنه هذه الرواية، تبقى منطلقاً لكثير من الأحكام التي ليست في صالحها، سواء على مستوى هامشية هذا الواقع، أو على مستوى عدم محاولة تعميقه فنياً.

٤) استخدام المخيلة في مجال الرواية المغربية، يطرح علينا مراجعة التصور النظري الذي يمكن أن يحدد الخصائص الوظيفية للمخيلة في المجال الإبداعي بصورة عامة والرواية بصورة خاصة، إذ أننا لا نستطيع الحديث عن نص إبداعي لا يعتمد على المخيلة في توليد الأحداث ونقل المواقف وهو دور انعكاسي بالأساس، إلا أن المستوى الثاني وهو الأهم، ينطلق من تجاوز الوظيفة الميكانيكية للمخيلة، إلى الوظيفة الابتكارية التي تستطيع أن تشيد واقعاً جديداً هو الواقع الروائي، أي الواقع الفني الذي يعيد صياغة الواقع اليومي عن طريق تفجيره وتصعيده والسيطرة عليه من كافة الجوانب التي تحددها رؤيا الكاتب. وإن ما تؤكده تجربة الرواية المغربية، هو اعتمادها على المستوى الأول في معظم النصوص الروائية، بينما تبقى نصوص قليلة هي التي تتعامل مع المخيلة خارج الدور الانعكاسي، وفي اطار من خلق اشعاع اللحظة وتناسخها وتعدد مستوياتها الإبداعية. إن المتخيل هنا لا يمكن فصله عن الواقعي، إلا أن حدود الاستخدام والفاعلية، هي التي تجعلنا نمتلك أدوات التمييز بين رواية وصفية تصِفُ لنا واقعاً عينياً قد يشكل جزءاً من واقع الكاتب الخاص، أو الذاتي، وبين رواية تنسج فضاءها من تلاحم المتخيل والواقعي، لتؤسس واقعاً جديداً هو واقع إبداعي، قد يختلف عن الواقع الواقعي في أنه مشحون برؤية فردية أو جماعية خاضعة لقوانين الزمان والمكان الروائيين. وبإمكاننا أن نمثل للمستوى الأول برواية (سبعة أبواب) لعبد الكريم غلاب، وللمستوى الثاني بكل من (الغربة) و (اليتيم) لعبد الله العروي، على أن نموذجاً روائياً يمثل حالة الشذوذ بالنسبة لهذين المستويين، هو (زمن بين الولادة والحلم) لأحمد المديني، كما أننا نستطيع أن ننظر إلى أعمال محمد زفزاف الروائية (المرأة والوردة- قبور في الماء- الأفعى والبحر)، على أنها أكثر التصاقاً بذلك الواقع الخاص، الذي تؤسسه الذات من التجربة والمشاهدة، ومن الصعب هنا أن نحدد أي ذات، أهي ذات الكاتب، أم الذوات الأخرى المتحركة على مدى المساحة الروائية.

إن ارتباط الكتابة الروائية بالواقع، طرح قابل لكثير من الاحتمالات، لأن السؤال المنهجي الذي يفرض نفسه هنا، هو: أي واقع؟ واقع من؟ ومن أي منظور؟ إن الكتابة اللاواقعية، أي التي تجرد العناصر المادية وتعيد تركيبها عن طريق المخيلة، تدعونا إلى التساؤل عن المبررات التي ترتب عنها أن تجعل هذه الكتابة

من الواقع، أهو رد فعل عنيف تجاه الوصفية السطحية والواقعية البئيسة، يسعى إلى تشييد أخيلة وفضاءات جديدة، وإلى خلق لحظة تصادمية عن طريق اثبات رؤيا الكاتب وأحلامه وتوظيف ذاكرته الزمنية؟ أم أنه تأسيس للذات، يرتكز على مرتكزاتها الأساسية، حتى وإن تحقق ذلك من انغلاقها على الواقعي والمجتمعي؟

إننا عندما نتحدث عن المضمون الواقعي في الرواية المغربية، نحتاج إلى كثير من الدقة في تحديد جوانب المعالجة الحدثية ذات البعد الواقعي، والتي تجسد كثيراً من جوانب الاختلاف بين رواية وأخرى حول مفهوم هذا الواقع، إذ يلتصق في بعض النماذج بالرؤية الانعكاسية التي تتحول فيها الأدوات الروائية إلى وسائط مباشرة تعمل على نقل واقع قد يكون يومياً من زاوية هامشية إذا نظرنا إلى فاعلية هذا الواقع في المجال التاريخي القائم على أساس الصراع بين الفئة المتسلطة على التوجيه السياسي والاقتصادي والفئات التي تسعى إلى تحقيق وجودها اليومي عن طريق قيم التغيير الثوري إذ أن طابع المذكرات، وسيطرة الحالات الذاتية الخصوصية، وانغلاقية النص الروائي على فضاءات بورجوازية لا تعمد إلى الفضح والتعرية، وتوجيه الرؤية الفكرية والايديولوجية للنص الروائي توجيهاً يعكس ايديولوجية الكاتب أحياناً، كلها عناصر ساعدت على بلورة مجموعة من الشواهد على نوعيات من التعامل مع الواقع اليومي، تعاملاً قد لا يخدم الأفق الحقيقي لقراءة هذا الواقع واستشرافه وتثوير أدواته النصية، عندما يتحول من مادة يومية إلى عمل روائي؛ هذه الملاحظة، تبدو قابلة للتعميم على مجموع المكتوب الروائي في المغرب، وإن كانت بعض الأعمال الروائية، تنفرد ببعض التوجه الجزئي من خلال بعض اللوحات أو المقاطع، نحو نقل الخاص إلى العام، والفردي الى المجتمعي، بمعنى اكساب الهوية الاجتماعية والسياسية لهذا المتفرد النمطي، مع قلة هذه الأعمال الروائية.

لقد كتب مبارك ربيع رواية عن مشاركة التجريدة المغربية في حرب الجولان، (رفقة السلاح والقمر)، ودُونَ أن نتدخل في نية الكاتب، أي الخوض في موضوع سياسي وعسكري يزعم لنفسه التوجه العربي (نالت جائزة المجمع اللغوي بالقاهرة، وأي الروايات المغربية تنال الجوائز!)، فهل يكفي أن يستطيع الكاتب الروائي النظر إلى علائق الواقع المادي من الخارج، ليدخل في عملية انتقائية تحدد مسبقاً اطار ومجال البحث الروائي ضمن حقل من التجارب، وهل تستطيع هذه العملية الإرادية المسبوقة بالتخطيط النظري المجرد على ذاتية المبدع، أن تظل صامدة أمام ممارسة الكتابة وتفتيق جوانبها الإبداعية والشّعْرية؟ ما يحدد الجواب هنا هو قناعة الكاتب، وقدرته على استثمار طاقات المخيلة، من أجل صياغة الموضوع صياغة إبداعية تستفيد من المعطيات النظرية، وتتجاوز الملف الوثائقي للأحداث، إلى اكتشاف قوة الحلم والتفجير، ولعل (رفقة السلاح والقمر)، لم تحقق شيئاً من هذا المستوى، على أن مبارك ربيع، في رواية أخرى، هي (الريح الشتوية)، قد استطاع - وهو ينطلق من صراع نموذج إنساني مغربي (عباس الحمدوني) في مواجهة انتزاع الأرض من طرف المعمر الأجنبي، ثم في مواجهة الاستغلال الرأسمالي في المدينة عندما أصبح عاملاً في مصنع للسكر - استطاع أن يرصد اندحار فئات الفلاحين في البوادي وانسياقها نحو المدن لتواجه مصيرها الغامض، ثم انخراط هذه الفئات في النضال والمقاومة، كما استطاع أن يجذر هذا النموذج في الواقع المغربي خلال الفترة الاستعمارية تجذيراً يعتمد على تأزماته النفسية وصراعه الداخلي والخارجي الذي هو جزء من صراع المجتمع.

إن مجموع الروايات المغربية التي ظهرت لحد الآن، يطرح علينا أشكالية اختلاف أنساق ومستويات التعبير، وأنماط الوعي الاجتماعي والسياسي، على أننا لا نستطيع القول بفراغ أي نص إبداعي من محتواه الإيديولوجي، إلا أن عملية احصائية تتعلق بمجموع الروايات المغربية التي ظهرت لحد الآن (حوالى ثلاثين رواية)، يمكن أن تؤكد على أن الوعي الذي تقدمه هذه الروايات، إنما يسجل حالة غياب عن مركزيات الصراع الاجتماعي، وخصوصاً منها تلك التي جنحت إلى نموذج الخيال العلمي (الطوفان الأزرق- أحمد عبد السلام البقالي)، أو الطابع الفلسفي المجرد (جيل الظمأ- اكسير الحياة- وهذه الأخيرة رواية عن الدنيا والآخرة كما يقدمها كاتبها محمد عزيز الحبابي) بل وقبل هذه الروايات زمنياً، (أمطار الرحمة)، التي أغرقت نفسها في دموع الحب الرومانسي، رغم أن كاتبها عبد الرحمن المريني يهديها « إلى الطبقة الصامدة صمود الجبال التي تسعى إلى نشر الوعي الذي سيؤدي حتماً إلى نزول أمطار الرحمة »، وبالرغم مما في هذا الاهداء من اضطراب فكري وعدم تحديد للوعي والطبقة، فإن الكاتب نفسه قد نبه إلى « أن لا علاقة للرواية بالإهداء »، وبعد صفحة واحدة، وبإمكاننا أن نضيف مثالاً آخر من رواية فاطمة الراوي (غداً تتبدل الأرض)، والتي لا تعطينا أي تبرير على المستوى المنطقي والواقعي لتحول تلميذة من الوعي البورجوازي إلى الوعي النضالي وتبني مواقف الطبقة العاملة، مما أدى إلى انشطار الرواية الى نصفين متناقضين، وكأن نصفها الأول، هو أوراق حقيقية لتلميذة صغيرة، ونصفها الثاني جسم غريب تحققت كتابته للجائزة التي نالتها الرواية من الاتحاد المغربي للشغل، وليس بدافع الوعي بالكتابة كمسؤولية. والأمثلة الأساسية لاختلاف أنماط الوعي والتعبير، في الراوية المغربية، لا تأتي من روايات هامشية كهذه، وإنما هي التي تقدمها روايات أخرى أساسية كالتي كتبها عبد الكريم غلاب ومبارك ربيع وعبد الله العروي ومحمد زفزاف وأحمد المديني وغيرهم، وهذا ما يحتاج إلى دراسة تفصيلية. على أن النموذج الذي كتبه أحمد المديني (زمن بين الولادة والحلم)، قد انطلق من مسألة القطيعة مع النماذج الروائية التي كتبت سابقاً، وتتحقق هذه القطيعة في حيازة مؤسسات

جديدة للنص الروائي، منها هوس اللغة، واللاشخصية، وتعويض السرد والحوار باعتباطية التقاط الأحداث الجزئية وصوغها في انسياب مجنون لا ينقطع.

إن الكتابة الجديدة، عندما تؤسس وجودها على الفراغ، فهي بذلك إنما تعدم طاقتها في البحث والاستمرار، وتسقط في سديم الفضاءات التي يرصصها الكاتب، لتظل منسلخة عن علاقات تركيبها ونواظمها الداخلية، وأيضاً عن ارتباطها بالمجتمع والتاريخ. إن في ذلك نسفاً للقانون الأساسي لبناء الرواية، خصوصاً عندما يلجأ الكاتب إلى تجريد الواقع إلى فكر خالص، غير قابل للتشخيص المادي مع نسبية هذا التشخيص وتدخل عنصر الخيال في ذلك. لا نستطيع أيضاً، أن ننظر إلى الكتابة الروائية على أنها عمل ساذج يكتفي بحدود النقل الانعكاسي والوصف وسرد الواقعي أو المتخيل في حدود وظيفية المخيلة، لأن الرواية لم تعد مرآة تجوب الشوارع، ولقد عبرت الرواية المغربية لحد الآن عن هاجس الكتابة، ولم تنخرط في الوعي بالكتابة، أي البحث الذي يصوغ علائقه النظرية والكتابية من القناعات المتوحدة، ايديولوجيا وفنياً، إذ أن الأشكالية تكمن في علائق هذا البحث، ومواكبة الكاتب لمراحله المعقدة.

محمد عز الدين التازي

قواعد اللعبة السردية

عبد الفتاح كليطو

للعب جدّيته التي تظهر في كون اللاعب يقبل التقيّد بقواعد ثابتة تحدّ من مبادرته وتجعله يتحرك في إطار ضيق. هذه القواعد يشترك في معرفتها اللاعب والمتفرج على حدّ سواء، ورغم ان كل مباراة تمتاز بتسلسل خاص لا تجده في غيرها، مما يجعلها فريدة من نوعها ويضمن عنصر التشويق والمتابعة المتحمسة، فإن هذا الشكل الدائم التجدّد لا يغيّر شيئاً من القواعد التي تبقى قارّة ولا يجوز مناقشتها.

إذا سلمنا بأن السرد، كالسياسة والصدفة، لعبة، وجب علينا ان نبحث عن القواعد التي يخضع لها، ان كانت هناك قواعد. ذلك ان اللاعب والمتفرج يعرفان قواعد اللعب بصورة جلية وصريحة، بينما يكاد القائم بالسرد والقارىء يجهلان قواعد السرد أو لا يعرفانها إلا بصفة ضمنية غامضة لا تتعدى مرحلة الإحساس المبهم، وفرق بين ان تحس بوجود قاعدة وبين أن تعلن عنها بكيفية واضحة.

كانت هناك محاولات عديدة لإبراز قواعد السرد، من افلاطون إلى هنري جيمس، مروراً بالحريري وابن الخشاب وديدرو. لكن الكثير من المتقدمين كانوا يُدخلون في حسابهم اعتبارات فلسفية أو دينية أو مدرسيّة، تجعلهم يقفون من السرد موقف المناهض أو المدافع، أو تجعلهم يعتنون بنوع معين، او تجعلهم يصبون اهتمامهم على ما ينبغي أن يكون عليه السرد. فالتناول العلمي لقواعد السرد لا نلمسه بصفة جذرية إلا منذ ان أصدر فلادمير بروب دراسته عن الحكاية الفولكلورية، مع العلم بأن بروب هذا لم يكن يتوقع التطورات التي أسفر عنها كتابه، ذلك أنه اقترح نموذجاً لا يشمل إلا نوعاً واحداً هو الحكاية الفولكلورية، لكن الباحثين الذين جاءوا بعده تبين لهم ان النموذج المقترح يمكن ان يغطي انواعاً أخرى، فأخذوا في تحويره وتعميمه بحيث صار موضوع البحث هو السرد بصفة عامة، وليس هذا النوع السردي أو ذاك، أي أخذ الاهتمام ينصب على قواعد اللعبة في حدّ ذاتها. وهذا ما نلاحظه (إذا ما اقتصرنا على الميدان (الفرنسي) عند كريماس ورولان بارت وتلامذتها).

لم يكن لهذه الدراسات، حسب ما أعرف، صدى كبير في العالم العربي، ولعل السبب يكمن في كون الباحث العربي نظراً للمرحلة الثقافية التي يجتازها، يعنى بالدرجة الأولى بالمضمون، مما يجعل المناقشة تتركز أساساً على العلاقة بين الرواية والمجتمع وعلى الدور الذي يجب ان تلعبه الرواية في المجتمع. إذ ذاك لا مفر من خوض «الحرب الايديولوجية» ومن تقييم الإنتاج، مما يجعل من الباحث ناقداً أي- حسب المدلول القديم للكلمة- صيرفياً يميز القطعة الجيدة من المزيفة، وإذا جاز لي ان أبدي ملاحظة، فإنني اقول اننا، بتهميشنا للشكل، نغفل عن خاصية مهمة في ثقافتنا العربية الكلاسيكية التي كان لها إحساس عميق ومرهف بالشكل، وبأخلاقية الشكل.

لا ينبغي ان يفهم من كلامي هذا انني بصدد الدفاع عن «الشكلانية». إنني اسعى فقط إلى التنبيه الى المستويات المختلفة التي لا بد من مراعاتها اثناء العملية النقدية وإلى العلاقة التي تربط بين هذه المستويات، وان الملاحظات التالية ستعنى، رغم طابعها الشكلاني، بل بفضل هذا الطابع، برصد النقطة التي يفرض المضمون اثناءها نفسه ويصير متحكماً في اللعبة السردية.

لنبدأ أولاً بقراءة القطعة التالية:

«قالت بلغني أيها الملك السعيد انه كان في قديم الزمان وسالف الدهر والأوان في مدينة الصين رجل خياط مبسوط الرزق يحب اللهو والطرب وكان يخرج هو وزوجته في بعض الأحيان يتفرجان على غرائب المنتزهات. فخرجا يوماً من أول النهار ورجعا آخره الى منزلهما عند المساء، فوجدا في طريقهما رجلاً أحدب رؤيته تضحك الغضبان وتزيل الهم والأحزان، فعند ذلك تقدم الخياط هو وزوجته يتفرجان عليه، ثم انهما عزما عليه ان يروح معهما إلى بيتهما لينادمهما تلك الليلة فأجابهما إلى ذلك ومشى معهما إلى البيت، فخرج الخياط إلى السوق وكان الليل قد أقبل فاشترى سمكاً مقلياً وخبزاً وليموناً وحلاوة يتحلون بها، ثم رجع وحط السمك قدام الأحدب وجلسوا يأكلون فأخذت امرأة الخياط جزلة سمك كبيرة ولقمتها للأحدب وسدت فمه بكفها وقالت والله ما تأكلها إلا دفعة واحدة في نفس واحد ولا أمهلك حتى تمضغها. وكان فيها شوكة قوية فتصلبت في حلقه لأجل انقضاء أجله فمات. وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح» (الف ليلة وليلة، حكاية

الخياط والأحدب واليهودي والمباشر والنصراني فيما وقع بينهم ».

من يقرأ هذه القطعة لن يجادل في كونها لا تشكل حكاية كاملة، ذلك ان تعوده على قراءة الحكايات أو الاستماع إليها قد كوّن فيه حاسة تجعله يستطيع ان يقرر بصفة قطعية هل هو أمام حكاية أم لا، حتى وإن كان لا يقدر أن يعطي تعريفاً دقيقاً للحكاية، تماماً كما أن تعوّده على اللغة يجعله قادراً على ان يقرر، وبدون تردد، متى يكون بصدد جملة، حتى وإن كان لا يعلم تعريفاً للجملة، بل حتى وإن كان لم يسمع قط بكلمة « جملة ». بفضل هذا الشعور يعرف ان الحكاية اعلاه غير تامة، كما انه عندما تسكت شهرزاد عن الكلام المباح لا يغيب عنه البتر الذي يسببه هذا السكوت. بل لعل هذا البتر هو الذي يجعله يلمس إحدى مقومات الحكاية. ومن الطريف ان نشير إلى ان الصباح الذي يدرك شهرزاد ويعلق الحكاية له ما يقابله في بعض البلدان حيث توقف التلفزة عرض الشريط في الموضع « الساخن » لتحشر اشهاداً تجارياً، ثم بعد ذلك تتابع إذاعة الشريط...

كتعريف أول نقول إن الحكاية مجموعة من الأحداث (أو من الأفعال السردية) تتوق إلى نهاية، أي أنها موجّهة نحو غاية هذه الأفعال السردية تنتظم في إطار « سلاسل » تكثر أو تقل حسب طول أو قصر الحكاية. كل سلسلة يشد افعالها رباط زمني ومنطقي[1].

فمثلاً الذهاب إلى النزهة يتبعه رجوع إلى البيت، الذهاب والرجوع ينتظمان في سلسلة أولى (النزهة). قل نفس الشيء عن لقاء الأحدب والسرور بمنظره ودعوته وإجابته بالقبول، هذه الأفعال تكون سلسلة ثانية (الدعوة). ثم هناك السلسلة الثالثة التي تضم خروج الخياط الى السوق وشراء السمك ثم رجوعه إلى البيت (السوق)، وأخيراً سلسلة رابعة (الوليمة) بوسع القارىء ان يلمس مكوّناتها.

الرباط الزمني الذي يشد الأفعال السردية لا يشكل صعوبة تذكر، لكن أمّ المشاكل نجدها عندما نخوض في البحث عن الرباط المنطقي. هل هناك منطق لتسلسل الأحداث؟ ان أجبنا بنعم وجب علينا ان نحدد بدقة نوعية هذا المنطق.

إن القائم بالسرد يجد نفسه، في كل نقطة من الحكاية، أمام اختيارات تتجسد في امكانيات سردية جدّ كثيرة. ولكي تتابع الحكاية طريقها عليه في كل لحظة أن ينقل إحدى الإمكانيات من القوة إلى الفعل، وهذا يقتضي إهمال الإمكانيات الأخرى[2] فمثلاً بإمكان القائم بالسرد ان يجعل الخياط وزوجته يذهبان إلى النزهة ولا يرجعان، وبإمكانه أن يجعل الأحدب لا يقبل دعوة الخياط، كما أن الشوكة كان يمكن أن يبتلعها الخياط أو زوجته بدل الضيف، والشوكة كان يمكن أن تمر بسلام عبر حلق الضيف الخ...

أمام هذه الإمكانيات التي تكاد تكون لامتناهية تبدو حرية القائم بالسرد وكأنها مطلقة، إذ باستطاعته أن ينقل أي إمكانية من القوة إلى الفعل، إلا أن من يتأمل قليلاً في هذه المسألة يجزم بالعكس ويتبين له المدى الضيق الذي يدور فيه القائم بالسرد فهذا الأخير لا يتصرف إلا ضمن ثلاثة قيود (على الأقل) تشل حركته بحيث تكاد قدرته على الاختيار تنعدم.

القاعدة الأولى تخص ما يمكن ان نسميه تعلق السابق باللاحق، أي أن اختيار إمكانية مرتبط بالإمكانية التالية التي يضعها القائم بالسرد نصب عينه والتي بمقتضاها يتم اختيار الإمكانية السابقة لها. معنى هذا ان الإمكانية الأخيرة التي يختارها القائم بالسرد والتي تشكل نهاية الحكاية تتحكم في الإمكانية ما قبل الأخيرة، وهذه بدورها تتحكم في الإمكانية التي تسبقها مباشرة، وهكذا إلى أن نصل إلى الإمكانية الأولى، أي إلى بداية الحكاية، وبعبارة أخرى فإن النهاية تتحكم في كل ما يسبقها، وإن حرية القائم بالسرد لا تتجلى إلا في اختيار النهاية، اذ بمجرد هذا الاختيار يفلت الزمام من يده ويصبح أسير هذا الاختيار[3].

لضيق المجال لن يتسنى لنا ان نقرأ، من هذه الزاوية حكاية الخياط بكاملها، سنكتفي إذن بالقطعة القصيرة التي أوردناها وسنأخذ في قراءتها ابتداء من النهاية:

مات الأحدب لأن شوكة تصلّبت في حلقه والشوكة تصلبت في حلقه لأنه ابتلعها. ولقد ابتلعها لأن زوجة الخياط لقمته، ولقد لقمته لأنهم كانوا يأكلون. ولقد كانوا يأكلون لأن الخياط اشترى ما يتعشّون به. ولقد اشترى الخياط ما يتعشون به لأن الأحدب قبل الدعوة، ولقد قبل الأحدب الدعوة لأن الخياط استدعاه، ولقد استدعاه الخياط لأنه لقيه أثناء عودته من النزهة، ولقد عاد الخياط من النزهة لأنه خرج أول النهار. ولقد خرج لأنه يخرج عادة للتفرّج على غرائب المتنزهات، ولقد كان يخرج للتفرج على غرائب المتنزهات لأنه يحب اللهو والطرب.

هذا « التمرين » الذي قمنا به يبين تحكم اللاحق من السابق ويجعلنا نلمس وظيفة كل نقطة من الحكاية، كيف نفهم مثلاً هذه العبارة: « وكان الليل قد أقبل؟ » اختيار هذا الوقت بالذات لا ينبغي ان يفسر بما سبق بل بما سيأتي. ذلك أن الخياط وزوجته سيحملان الأحدب الميت إلى بيت طبيب ثم يلوذان بالفرار، وعندما ينزل الطبيب سيمنعه الظلام من رؤية الأحدب، إذ ذاك سيعثر ويسقط الأحدب ويظن الطبيب انه تسبب في قتله...

من كل هذا نستنتج ان الحكاية يمكن أن تقرأ قراءتين، القراءة الأولى (العادية) تتم من اليمين إلى اليسار، أي من البداية إلى النهاية. القراءة الثانية التي يمكن أن نسميها القراءة (الذكية) لأنها تجعلنا نلمس البناء السردي عن كثب، بل تجعلنا نعيد صياغة الحكاية بعد تفكيك مكوناتها، هذه القراءة تتم من النهاية إلى البداية، من اليسار إلى اليمين. القراءة « العادية » تشد بخناق القارىء وتجعله يبتلع الأحداث بدون مضغ

ويقفز الصفحات لكي يصل أخيراً إلى النهاية التي يتلهف على معرفتها، ان اللذة التي تمنحها هذه القراءة يؤدى ثمنها غالياً، ذلك ان القارىء يجريه وراء الوهم، يفقد انضباطه وتحكمه في نفسه ويعيش فترة استلاب، ان ما يشده إلى الوهم هو التأرجح المستمر بين عدة إمكانيات، هذا التأرجح الذي لا يسكن إلا عندما تظهر نقطة الختام. وعلى العكس من ذلك فإن القراءة «الذكية» تحرر القارىء من الوهم ومن المشاركة الوجدانية وترفعه إلى مرتبة تجعله يشارك هذه المرة لا الشخصيات بل القائم بالسرد نفسه. القراءة الساذجة يسيطر عليها منطق العرضية بحيث أن الذهاب قد يتبعه رجوع أو عدم رجوع. أما القراءة الذكية فإنها تحت حكم منطق الضرورة بحيث أنها تبدأ بالرجوع وإذ ذاك لا مفر من أن يكون هناك ذهاب[٤].

بالإضافة إلى ارتباط السابق باللاحق هناك قاعدة ثانية وهي ارتباط تسلسل الأحداث بنوع الحكاية. إن أنواع الحكاية كثيرة وان بعض الأنواع تفرض تسلسلاً معيناً يكون على القائم بالسرد ان يحترمه، فالمرور من نقطة إلى نقطة فى الحكاية يتم وفقاً لجدول من الأحداث يجب تكراره، وهذا ما نلاحظه في بعض الحكايات الشعبية وكذلك في المقامات، فالمعروف أن منشئي المقامات احترموا التسلسل الثابت للأفعال السردية كما وضعه الهمذاني، وهنا لا بد من الإشارة إلى ان تحقيق الإمكانية النهائية الذي قلنا بأنه المجال الوحيد الذي تظهر فيه حرية القائم بالسرد، يكون بدوره مقيداً بالنوع، بحيث تنعدم تماماً حرية الاختيار، انظر مثلاً النهاية المتكررة لروايات رعاة البقر وللروايات البوليسية..

القاعدة الثالثة التي سنشير إليها تخص العرف والعادة أي ان تسلسل الأفعال السردية رهين باعتقادات القارىء حول مجرى الأمور. فالقائم بالسرد ملزم باحترام هذه الاعتقادات إلى حدّ انه يمكن ان يقال إن القائم بالسرد الفعلي هو القارىء، هذه البديهية نغفل عنها لأننا نستعمل كلمة «مبدع» وكلمة «إبداع»، كلمتان ليس لهما أي مبرر علمي ويحملان في طياتهما ايديولوجية معينة، وهي ايديولوجية الفرد الخلاق كما صورته الرومانسية.

القائم بالسرد يعرف جيداً اعتقادات القارىء ويوجه السرد حسب متطلباتها. إذا حكى مثلاً ان ذئباً التقى بحمل فإنه لا محالة سيجعل الذئب يفترس الحمل، حريته هنا مقيدة باحتمال يستحيل تخطيه. لنفرض جدلاً انه يقوم بعكس الآية، ماذا سيحدث؟ هل

يتصور ان يفترس الحمل الوديع الذئب الذي هو أقوى منه، هذا بالإضافة إلى ان الحمل لا يأكل اللحم؟ من الممكن حدوث هذا الشيء العجيب في الحكاية الساخرة،وإذ ذاك سيتقبله القارىء بالابتسامة، اما إذا كانت لهجة القائم بالسرد جادّة فإن القارىء سيبحث عن تأويل لهذا الخبر الفريد من نوعه،وإذا تبين له بأن النص لا يسمح بهذا التأويل فإنه سيزج الخبر في إطار الحكاية المخيبة للظن، وهذا النوع الأخير موجود أو يمكن اختراعه.

نستخلص من هذه الملاحظة ان لكل نوع عرفاً خاصاً به[٥]، وان كان العرف «النوعي» يناقض العرف الذي يخضع له القارىء في حياته اليومية وفي اعتقاداته. الحكايات على السنة الحيوانات والحكايات التي يشترك فيها الأنس والجن والحكايات التي تحدث فيها الخوارق، كل هذه الأنواع لها عرفها المستقل الغريب، ورغم ذلك يتقبلها القارىء بصدر رحب لأنه يدخل في اللعبة النوعية ويضع معتقداته بين قوسين.

ان مسألة الاحتمال والعرف هي الميدان الفسيح الذي تكمن فيه الايديولوجية التي يشترك فيها - إلى حد ما - القائم بالسرد ومخاطبة القارىء، فتسلسل الأحداث يجب ان يدرس من هذه الزاوية، بحيث نلمس كيف توجه الاعتقادات (المعلن عنها والمتسترة) الانتقال من فعل سردي إلى الفعل الذي يليه، وذلك يتطلب منا ان نعتني بدقة بـ«النسق الثقافي»[٦] وان نبين كيف يشد إليه الحكاية ويتحكم في احداثها.يظهر هذا جلياً في القطعة التالية:

«قال الحرث بن همام: طحا بي مرح الشباب وهوى الاكتساب إلى ان جبت ما بين فرغانة وغانة أخوض الغمار لأجني الثمار وأقتحم الأخطار لكي أدرك الأوطار، وكنت لقفت من أفواه العلماء، وثقفت من وصايا الحكماء انه يلزم الأديب والأريب إذا دخل البلد الغريب ان يستميل قاضيه ويستخلص مراضيه ليشتد ظهره عند الخصام ويأمن في الغربة جور الحكام،فاتخذت هذا الأدب اماماً وجعلته لمصالحي زماماً،فما دخلت مدينة ولا ولجت عرينة إلا وامتزجت بحكامها امتزاج الماء بالراح،وتقويت بعنايته تقوي الأجساد بالأرواح، فبينا انا عند حاكم الاسكندرية...» (الحريري، المقامة الاسكندرانية).

ما يلفت النظر في القطعة هو التعليل المتعلق بالسلوك بحيث ان تفسيراً مطنباً يصحب الفعل السردي. هذا التفسير (أو هذا التعليق) يندرج، نظراً لصبغة التعميمية، في إطار المثل (اقتحم الاخطار لكي أدرك الأوطار...) ويمتاز بأسبقية في الزمن إذ ينبع من «العلماء» يعني من الماضي، الدعوة إلى تكرار النماذج السالفة تبررها نوع الارتباطات الاجتماعية التي ينبغي أن يعتني بها «الأديب الأريب»...

هناك عدة حكايات لا تولي أهمية لمثل هذا التعليق المطنب، لكن عدم وجوده بصفة صريحة لا يمنعه من العمل بصفة ضمنية، ولاكتشافه يكفي فقط ان ننتبه إلى الامكانيات السردية التي يطرحها القائم بالسرد والى الامكانيات التي يحتفظ بها ويحققها، في هذا الطرح والاحتفاظ يكمن تعليق غير مباشر يفتح آفاق واسعة للنقد الايديولوجي».

القيود الثلاثة التي أشرنا إليها بسرعة (ارتباط السابق باللاحق،نوع الحكاية، أفق الاحتمال والعرف) تشكل قواعد اللعبة السردية.ورب قائل يقول: ما أكثر الحكايات التي لا تلتزم بهذه القواعد، خصوصاً في السنوات الأخيرة، مع ظهور التجارب الجديدة في الحقل السردي! لكن عدم احترام القواعد لا يمحو هذه القواعد، بل لعل خرق القاعدة هو الذي يضع الاصبع عليها ويبرزها بكل جلاء، ذلك ان القاعدة تصير، بفضل تعود القارىء عليها، وكأنها من طبيعة الأشياء، إلا انها عندما تخرق تسترعي الانتباه ببديهيتها وفي الوقت نفسه بنسبيتها أي ارتباطها بنوع معين أو حقبة معينة أو حقل ثقافي خاص، هذا الوعي بالنسبيّة قد يؤدي، لا نقول إلى اندثار القاعدة المألوفة، بل إلى ظهور قاعدة جديدة تتحكم في نوع سردي جديد.

وفي هذا الإطار نشير إلى ان ظهور ما يسمى بالرواية الجديدة قد واكب ظهور البنيوية، ليس للصدفة، في نظري، أي دور في هذا الميلاد المزدوج. ان الخرق السافر للقواعد السردية التي كان الغرب متعارفاً عليها يظهر بكل وضوح في أساطير بعض المجموعات «البدائية» كالأساطير الأمريكية التي حللها كلود ليفي ستروس. هذه الأساطير كانت تبدو للقارىء الغربي «بلا رأس ولا ذنب» أي مخالفة للنمط الذي تعود عليه، تماماً كما كانت تبدو له الرواية الجديدة في الخمسينات، هذه ظاهرة ينبغي للمؤرخ ان يهتم بها.

ملاحظة اخيرة: إذا تركنا جانباً مسألة الأساطير، نلاحظ أن البنيويين اهتموا في بادىء أمرهم على الخصوص ببعض الأنواع السردية التي تعمل فيها القواعد بصفة آلية كالقصص المصورة والقصة الشعبية والرواية البوليسية، أي الأنواع الاستهلاكية التي تحترم القواعد المألوفة بطريقة عمياء، هذا في الوقت الذي كانت الرواية الجديدة تبرز بدورها هذه القواعد، ولكن بصفة سلبية، أي بالتشويش عليها وخرقها. وليس من الضروري ان نقول ان احدى الظاهرتين أثرت في الأخرى.

المراجع

1 – Cf. R Barthes,S/Z. Seuil, 1970, p. 26.

2 – C. Bremond, Logique du récit, Seuil, 1973, p. 131.

3 – C f. g. Genette, «Arbitraire et motivation», Figures 11, Seuil, 1969.

4 – R. Barthes, «Introduction à l'analyse structural des récits» Communications 8, 1968, p. 10.

5 – Z. Zodrov, Poétique de la prose, Seuil, 1971, p. 95.

6 – R. Barthes, S/Z, op. cit., p. 210-212.

طراد الكبيسي

مشروع رؤية نقدية عربية للرواية العربية

هل يمكن الحديث عن تجربة روائية عربية؟
اذن يمكن الحديث عن رؤية نقدية عربية لهذه الرواية!
لماذا؟

لانه اذا كان يمكن تحديد تاريخ فنّ ادبي معين، فالنقد اما ان يكون مرافقاً له، واما سابقاً عليه، وليس في هذا غرابة وان بدا غريباً! لان النقد في رأي الاغلبية تابع وليس متبوعاً! ولكن قياساً، اذا كان ليس بالامكان تصوّر حركة ثورية بدون نظرية ثورية، فانه لا بد ان يكون هناك تصور مسبق للرواية من قبل ان تكون هناك رواية في ذهن الروائي في الاقل - وهذا التصور ليس هو الا المحصلة لامتزاج ديناميكي جدلي بين تصورين: تصور اجتماعي عام، وتصور ابداعي خاص، وقد قيل ان المبدع اول ناقد لعمله، فكيف لا يكون الروائي اول ناقد لروايته؟ علماً ان كل الخبرات البشرية، منذ البدايات الاولى للحكاية والملحمة الشعبية، وخبرة المعاناة الشخصية متجسدة في ذهن الروائي، وهو يحاور ويبني ويهدم ويغيّر... الخ.

اذن اذا كنا قد حزنا قناعة بأن العربي قد امتلك ناصية تجربة روائية مخصوصة، وانّ الرواية أصبحت لديه اليوم، فنّاً عربياً. وليست ملحمة البرجوازية الغربية،

- دعونا نفترض هذا، من بين الآراء العديدة حول الرواية العربية: هل امتلكت اصالتها ام ما زالت اسيرة التيارات الغربية - حتى لو فرضنا انها كانت في نشأتها كذلك.اذن يجب ان نكفّ عن الحديث عنه كنمط من الانتاج الآسيوي يعني ان يكون لها منهجها الخاص النابع من طبيعة تجربة الروائي العربي الخاصة، بدءاً من اللغة الى معاناة التجربة اليومية، فخصوصية التفكير وأسلوب التفكير لهذا الكائن السيسولوجي الذي يدعى المواطن العربي! الذي يقع ضمن احدى المناطق الثقافية الكبرى في العالم، التي اعتادت هيئة اليونسكو ان تعمل من خلالها - تفترض ذلك كمنطقة ثقافية قائمة بذاتها اذ في الوقت الذي نجد (ان كل منطقة ثقافية تتضمن عدداً من الثقافات المتمايزة تشارك في الثقافة الام، ولكنها من ناحية أخرى تتسم بسمات مميزة تشكل خصوصيتها كما هو شأن كل من الثقافات الفرنسية والانكليزية، والالمانية والروسية والاسبانية والايطالية في نطاق «منطقة الثقافة الاوروبية»)[1] حيث نجد منطقة الثقافة العربية (الوطن العربي) تتميز ثقافياً بأنها ذات ثقافة واحدة أي الثقافة الام، لها سماتها وخصوصيتها، رغم العلاقات المتبادلة بينها وبين الثقافات الاخرى، فما يميز عصرنا دون شك، هو التبادل والتغير والتفاعل، أي اقامة علاقات «تبادلية» اكثر منها «احادية البعد»[2].

يعني بعبارة اخرى، او عبر اسئلة اخرى، اذا كان القاص العربي قد توصل لان يجعل من الرواية حواراً بينه وبين نفسه، وبين الآخرين الذين ليسوا هم الجحيم عادة - أي ليست حواراً بين برجوازيين، هل بالامكان اقامة نقد او حوار، بين القارىء - والناقد قارىء (أي مجتمع داخل الرواية) بواسطة (المقاسات) من طرائق وأساليب النقد الغربي؟!

ثم اذا كانت الرواية (نمطاً من الانتاج الاسيوي) ألا ينبغي أن يكون الحوار معها بطريقة الرجل الاسيوي؟ لا بطريقة الرجل الابيض مع الرجل الاسود، ولا بطريقة الرجل الاسود حين يتصاغر امام الرجل الابيض!

هل ترانا - كما قد يخيّل للبعض، نسد نوافذنا بوجه الفكر الانساني، وهل نقدر على ذلك؟ ام ترى ما نقول، معاراً من القول مكروراً!؟.
اليكم اذن هذه الاوهام.

١ - يقال، حقاً ان في التراث العربي الكثير من الاساطير والحكايات والقصص التي تصلح ان تكون جذوراً للقصة العربية بما فيها الرواية - ولكن الرواية العربية لم تطلع من هذا الوسط بل من وسط اغترابي - اوروبي،لذا فان المنهج النقدي الذي يصلح لها هو: المنهج الغربي!

حسناً.. لو فرضنا هذا. كان هذا في الشكل، ولكن هل التجربة - داخل هذا الشكل، هي أيضاً تجربة «مستوردة» عن الغرب؟ هل يمكن ان يكون هذا، ومع ذلك تكون رواية عربية؟!

ثم الا يفرض الفكر والتجربة الروائية: شكلاً ومضموناً بصيغتها العربية، اقتراباً من اللغة والتركيب البنيوي للاسلوبية، او العقلية العربية المنتجة؟!

ان هذا يلاحظ حتى في الاعمال الروائية المترجمة فكيف يحدث في الرواية الموضوعة؟

ان التغريب في المحتوى.. ولكن الا يكون هذا التغريب «تغريباً» داخل عقلية، او مخيّلة عربية! أليس لهذا «التغريب» خصوصيته اذن!؟

٢ - يقتبس ناقد مقولة عن ناقد او مفكر اوربي ويضعها بين اقواس (....) في مقدمة دراسته النقدية كاشفاً منذ البداية عما يريد ان يقول،

(١) د. عبد الملك نوري: الثقافة العربيه في عالم متغير - مجلة (قضايا عربية) آب/ أغسطس ١٩٧٩/ ٢٧.

(٢) المصدر السابق/ ص ٣٨

وبماذا سوف يحكم على الشكل الروائي او محتواه، ذلك اننا وبعد القراءة لا نجد سوى محاولة «كبس» الرواية داخل ذلك «الاطار» المقولة، شاءت الرواية ام أبت.. الم يكن بروكوست يفعل ذلك مع ضيوفه في سريره المشهور! وهل الرواية لدى مثل هذا الناقد سوى «ضيف» اذا أراد ان ينام في سرير، أن يخضع لمواصفات ذاك السرير!؟

ان هذه - هي اولى - مصادرات التجربة العربية وخصوصيتها - لدى الناقد بين قومية - او محلية التجربة هذه، وقومية او محلية الاحكام النقدية المستنبطة حول التجربة تلك - ولا عجب اذا وجدنا ظاهرة شيوع المناهج النقدية أقرب الى ظاهرة «الموضات» مع آخر كتاب نقدي او آخر منهجٌ نقدي يصل الناقد العربي فنرى رؤيا الناقد - ان وجدت - فريسة المنهج السيولوجي تارة، والتحليل النفسي تارة، والماركسي والظاهراتي.. تارات اخرى والى ما لا نهاية طالما ان مناهج وأساليب النقد التي تصلنا لا نهاية لها.

ليس هذا من قبيل البحث عن المنهج الاصلح والاكثر قرباً الى طبيعة العمل الروائي - لو كان الامر كذلك لكان شيئاً عظيماً.. ولكن من قبيل الخيال الاقرب الى (العصرانية). أي التوهم بأن كل ما صدر حديثاً فهو معاصر بالضرورة! وبالتالي فان المنهج الاقرب الينا، مسافة، هو الاكثر حداثة، ومناسبة لتطبيقه على التجربة تلك، او اخضاع التجربة له بمعنى أدق.

٣ - ومن اوهام النقد ايضاً عندنـــا، تلك المحاكات القرائنية الساذجـة التي يحاول ان يقيمها الناقد العربي بين عمل ابداعي اوربي وعمل ابداعي عربي، فيظهر لدينا بالتالي: شولوخوف للعرب والآن روب غرييه للعرب، وغوركي لنا أيضاً... دون أن يكلف الناقد العربي نفسه، ليقول لنا كيف صار هذا شولوخوف وذلك روب غرييه. اذ كل ما نجده ان الكاتبين الفاضلين (شولوخوفهم وشولوخوفنا!) انطلقا من تصوير حيا معينة لشرائح متماثلة من شعبيهما، ذاك مثلا عن ريف الاتحاد السوفيتي وهذا عن ريف العراق... وكأن الروائيين يكفي ان يلتقيا هنا ليشكلا «عبقرية» واحدة ».

ثم لاحظ كيف (يقارب) ناقد آخر، رواية (الظامئون) هي لنفس الكاتب (عبد الرزاق المطلبي) برواية اجنبية هي (أرض الله الصغيرة) لارسكين كالدويل - من حيث (قناعة الرواية العراقية بالارض مانحة العطاء وبالتصحيح الذي يصرّ عليه سكّانها...) مع ان الناقد يجزم بأن القاص العراقي هذا، لم يطلع على رواية كالدويل...!![٤] اذن لماذا هذه (المقاربات)؟ أهي استعراض لعضلات الثقافة!!

٤ - لقد وقع كثير من نقادنـــا، ضحايا الكاتب نفسه، رؤيته او ايحائــــه في كثير مما كتبوا، فلم يدخلوا الرواية من ابوابها. أي انهم دخلوها وفق منهج «بيوجرافي».

حقاً ان المعلومات التي يحصل عليها الناقد من الوسط والتي يقدمها الروائي نفسه من خلال الندوات والاستفتاءات والمحاضرات والمعلومات (الخاصة)، رؤيته، ولكن على الناقد ان لا ينقاد لتلك المعلومات، وكأنها مسلّمات، (لا تثق بالقاص وثق بالقصة) كما يقول هوجارت[٥] فكثيراً ما اسبغ الكتاب رؤاهم في فترة النضج على اعمال كتبوها في الابتدائية، ولم تكن لهم تلك التصورات، ولم يدركوا بعد تلك الرموز ولا ملكوا هذا الوعي الاجتماعي.

٥ - ولعل كبرى مشكلات النقد القصصي عندنا، هو غياب المنهج او الرؤية النقدية الخاصة النابعة من الفعالية الابداعية القصصية العربية وعلاقة هذه الفعالية بتطور الفن الروائي في العالم، ان الناقد يتخبط في

(٤) انظر: القاص والواقع لياسين النصير، ص. ١٥٢.
(٥) حاضر النقد الادبي، ترجمة د. محمود الربيعي، ص. ٤٣.

المنهج والمصطلح بين وعيه الاجتماعي وحسه الفردي، فهو مثلاً يمدح ما سمي بـ (شاعرية) القاص حيناً! وهو لا يمدح سوى جمل انشائية او (ثرثرة) تعلو على البناء القصصي واللغة الروائية. وهو، حيناً آخر يجعل من تاريخ تطور الفن الروائي، تاريخ مفردات (روايات).. بديلاً عن التاريخ الاجتماعي للمجتمع من جهة وتاريخ تطور فن الرواية في الوطن العربي والعالم من جهة اخرى[٦].

واذا كان المنهج الاكاديمي، او البحث الاكاديمي هو ما يجدر الاشارة اليه في هذا المجال[٧] فان هذا المنهج لم يف بالحاجة، لان التاريخ والبيوغرافيا استغرقا معظم البحث والدراسة بحيث انحصر «النقد» في جانب ضيق، أي صار مجرد ملاحظات ونقدات ذوقية لا يعتدّ بها كثيراً.

* * *

نحن في العراق نشكو من شحة الرواية، وارستقراطية الشعر! رغم اننا نجد (جذور) الرواية في العراق قديمة، أي منذ عشرينات هذا القرن في اعمال محمود احمد السيد[٨]، ثم في الثلاثينات والاربعينات في اعمال ذي النون ايوب وعبد الحق فاضل وغيرهما. ولكن السؤال الذي يطرح لدى قراء القصة: هل هذه روايات حقا؟! في الخمسينات لا نجد رواية جديرة بالذكر على الاطلاق. وبأي شكل من الاشكال الفنية. لماذا؟ ولكن حركة الستينات الادبية بما شهدته من فورة جديدة في الشعر والقصة والنقد خاصة، شهدت بداية تحول جديد نحو الرواية، اتخذ له سمتاً بارزاً في السبعينات[٩].

لا أقول، كل هذه الروايات جاءت نتيجة عوامل جذرية حقيقية، كان ثمة اندفاع نحو سدّ الفراغ.. نعم. انها العبارة الأكثر دقة: سد الفراغ!

ثم ان اغلب هذه الروايات يمكن القول عنها، انها روايات (ذاتية). أعني روايات تدور حول معاناة الكاتب نفسه لظرف معين، او احباط معين مرّ به الكاتب، ومن خلال هذا الظرف او الاحباط، حاول ان يعمم التجربة أو يعطيها (بعدا) موضوعياً، من ذلك (القلعة الخامسة) لفاضل العزاوي، و(الوشم) لعبد الرحمن الربيعي، و(المناضل) لعزيز السيد جاسم، و(شقة في شارع ابي نواس) لبرهان الخطيب، ثم روايات تتخذ الشخصانية بعداً وموضوعاً لها. أعني تركّز على «النموذج» الفرد دون ان يكون للاخرين دور متميز، حتى لو كان ثانوياً، من ذلك (الايام الطويلة) لعبد الامير معله، و(عرزال حمد السالم) لعادل عبد الجبار، و(اللعبة) ليوسف الصائغ، و(ليس ثمة امل) لخضير عبد الامير... بينما بعضها الآخر حاول ان يؤرخ لحقبة معينة، أو وضع اجتماعي معين، منها روايات غائب طعمة فرمان (النخلة والجيران) و(خمسة اصوات) و(المخاض) و(المبعدون) لهشام الركابي، و(نافذة بسعة الحلم) لعبد الخالق الركابي، و(السفينة) لجبرا ابراهيم جبرا، و(البحث عن وليد مسعود) كذلك، و(القمر والاسوار) لعبد الرحمن الربيعي، و(شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف، و(النهر والرماد) لمحمد شاكر السبع وروايات عبد الرزاق المطلبي، وعبد الرحمن منيف أيضاً.

مما دعا ناقداً ان يلاحظ، ان الظاهرة البارزة في الرواية العربية خلال العشر سنوات الاخيرة، هي شيوع ما يسمى برواية «الحقبة». أي تلك التي تحاول ان تحصر البطل والاحداث في حقبة سياسية او تاريخية

(٦) ينظر: القاص والواقع ص. ١٤٢ وما بعدها.
(٧) مثلاً: الادب القصصي في العراق للدكتور عبد الاله احمد باعتباره اشمل واكمل دراسة في هذا المجال، وهي اطروحة دكتوراه.
(٨) صدرت اعمال هذا الكاتب في العشرينات: في سبيل الزواج - رواية ١٩٢١، مصير الضعفاء - ١٩٢٢ - جلال خالد - ١٩٢٨.
(٩) تنظر البلوغرافيا في آخر المقال هذا.

معينة، وهذه « الظاهرة سلبية خطيرة » في رأيه[10].

والحقيقة - في رأينا - ليست الخطورة في (الحقبة) بحد ذاتها، التي تحصر الرواية اهتمامها بها، بقدر ما تأتي (الخطورة) من الرؤية المنغلقة للكاتب، فهناك الكثير من الروايات العربية والعالمية التي قيّدت احداثها في زمن معين محدّد لا يتعدى الساعات احياناً. ولكنها في هذه الفترة الزمنية القصيرة استطاعت ان تعطي من خلال الرؤية الانسانية الشمولية، عالماً، قد يفيض على عوالم اخرى او مساحات أخرى احتوتها روايات اخرى لم تستطع ان تصل الى ما وصلت اليه هذه من العمق والصدق في تجسيدها للنظرة الانسانية الشاملة.

هذا فضلاً عن ان تسود رواية الحقبة في الظروف التي تمر بها الامة العربية اليوم، شيء طبيعي، مما يجعل من رواية الحقبة والرواية السياسية بالذات، أداة نضالية ضد مظاهر التخلف في الوطن العربي، وفي صراع الامة مع اعدائها: الاستعمار والصهيونية.

هذا من جهة ومن جهة اخرى، فان هذه الروايات المسماة بروايات الحقبة، الحقبة في بعضها لم تكن موضع التجسيد والاهتمام الا بقدر ما تخدم البطل الذي هو احياناً المؤلف نفسه (الوشم، القلعة الخامسة، صيادون في شارع ضيق). او غيره (الايام الطويلة، عزرال حمد السالم).

وهذا يعني ان البطل لم يملأ « الحقبة » بقدر ما أن « الحقبة » موضوعة لمثله، أي ان الروايات هذه تصير (روايات مذكّرات) ان جازت التسمية.

وبغض النظر عن الظروف الخارجية: الاجتماعية والسياسية والثقافية المحيطة بالروائي - مع الاخذ بالاعتبار عدم امكان تجاوزها[11]، نشير الى ما يخص الروائي بالذات بخصوص ما أشرنا اليه اعلاه.

ان العديد من روائيينا يجيل اليهم. ان الرواية - او العمل الروائي انما يقوم على صراع بين الفرد والمجتمع. او بين الفرد والفرد داخل المجتمع. وهذا المفهوم يعود في جوهره الى الملحمة في عصورها المنسحقة. بينما الصراع يجب ان يقود في الرواية الى صراع داخل مجتمع اي صراع بين طبقات. ذلك ان العمق الحقيقي للرواية، هو أن تجسد العمق النموذجي بالتناقضات الطبقية في كليتها متحركة داخل المجتمع[12]. وحتى في حالة ان يدور صراع بين الفرد والمجتمع او بين أفراد داخل مجتمع فإن الصراع هذا لا يكون مبرراً فنياً وعملياً. إلا إذا استمد موضوعه. وموضوعيته من الانعكاس النموذجي والصميم. في الشخصيات والمصائر. للمسائل المركزية لصراع الطبقات[13].

وهكذا نجد روائيينا مخطئين حين يحصرون دائرة الصراع بين افراد معزولين عن مصائر الجماعة. او حين يحدّدون الصراع بين خلايا اجتماعية او سياسية. تبدو كما لو كانت خارج المجتمع اوأشبه بأشباح من صحراء، دون ملامح ولا ظلال.

هذه مشكلة وسببها نقص في الوعي الاجتماعي عند الروائي. ومشكلة اخرى. هي انهم يجعلون من حياتهم الخاصة، مادة الرواية. كما ان بعضهم حاول « تقمّص » حيوات غير التي تتميز بها بيئته ومجتمعه. او « يتقمص » مفاهيم يحمّلها الشخوص الروائية، متوهماً انه بذلك يعطي لأدبه قيمة انسانية (عالمية)! وهذه مسألة لم يتصدّ لها النقد الروائي ، بل حاول البعض « فبركنها » وتبريرها بأسلوب (المقاربات) و(المقارنات) مع اعمال روائية غربية. متجاهلين، او جاهلين، ان ما يميز ادب امة، وما يبحث عنه القارىء في ادب امة ما.. وما يجعل الادب عالمياً، انما يكون بقدر ما يعكس ويجسد من خصائص هذه الامة ويعرّفه بالمصائر البشرية هنا...

يعني بقدر ما يكون الادب قومياً، أي يجسد حياة الامة ويعكس البلبال الذي يقلقها، يكون عالمياً، فالعالمية ليست سوى مجموع الآداب القومية الانسانية التي تلتقي في النزوع الانساني نحو السلام والمحبة، وتجسد المشاعر المشتركة والخصائص القومية لهذه الامة او تلك، هذه الخصائص التي لا تفرق بقدر ما تتيح لهذه الامة - عوامل تفاهم وتقارب وليست عوامل تعصب وتفاريق. للاسباب المتقدمة، نجد الرواية في العراق، عموماً، ذات فكر مسطح، وغير واضح في أفضل الاحوال، أي انك لن تجد للكاتب رؤية فكرية واضحة، او فلسفة متميزة تحكم تصرفات البطل، وتطبعه بأخلاقية معينة تحدّد مواقفه وتحكم تصرفاته، انه أي البطل، اما كائن اعتيادي - غريزي. واما شخص محكوم بشروط معينة - فكرية او اجتماعية، تملي عليه اخلاقيتها، او هو يحاول ان يملي عليها ارادته، تعسفاً ودون ان يقدم الشروط الموضوعية التي تملي على البطل تصرّفه، واذا ما وفّر الشروط والتبريرات فانها غالباً غير مقنعة.

ولهذا فاننا نذهب مع قول القائل، الى ان ما ينقص الروائي العربي في العراق، هو النظرة الفلسفية والعمق الفكري... انه يتحاشى المشكلات التي تثير او تتطلب مثل هذه النظرة، وهذا العمق.. ووجد خلاصة في الرواية السياسية او « الحقبة ».

ومع ان المشكلة ليست في السياسة او الحقبة في الرواية كما قلنا - وخاصة فيما يسمى اليوم بالعالم الثالث: فالذي يزرع بذرة بلوط عليه الا يشكو حين تنبت شجرة بلوط - على حدّ تعبير اليوت. انما المشكلة في الرؤية والفلسفة التي تحدد موقف الكاتب - والاداء الفني في الرواية.

يعني اننا لا نستطيع ان نطالب الروائي بأن لا يكتب في موضوع ما... ولكننا نستطيع ان نطالبه بعمل فنّي متكامل: موقفاً ولغة وموضوعاً واسلوباً.. أي برواية متقنة، وعلى هذا الاساس، للنقد ان يحاسبه.

* * *

حقاً ان اية نظرية نقدية لا يمكن ان تتبلور دون ان يكون هناك مستوى من الابداع الفني الذي يلتصق التصاقاً حمياً بحركة الواقع والمتغيرات التي تجري فيه - ظاهراً او باطناً - ولكن الذي نلاحظه في الرواية العراقية انها قلّما عنيت بهذا الجانب، انها رواية سنتيالية (نمطية) والواقع فيها (منمّط) والشخصيات كذلك، وهذه السنتيالية، بعيدة عن رصد ايقاع المتغيرات الاجتماعية او التجاوب معها تجاوباً دناميكيّاً ، لذا فان (القيم) التي تطرحها ، من وجهة نظر النقد - قيم وصفية. اعني لا يمكن الحكم عليها بمعيارية حركة الواقع وصدق هذه الحركة، انها روايات (ذاتية) كما قلنا - وليست اجتماعية بالمعنى الاعمق.

واذا أضيف هذا الى ما لاحظناه في الرواية العربية عموماً - يصبح من الصعوبة مطالبة النقد بأن يوجد (نظرية) في هذه المرحلة - في الاقل - للرواية العربية. ولعل كل ما نستطيعه هو تقديم (رؤية) عربية نقدية تجعل من خصوصية التجربة العربية في الحياة - في ماضيها وحاضرها - وخصوصيّة الفعّالية الابداعية للروائي العربي، منطلقاً وأساساً لها، مضاءة بمزيد من الاستبصارات المستفادة من الرؤى والطرائق النقدية والتطورات المستجدة في الادب وتياراته المختلفة، اذ كما يقول ديفيد دينش ليس هناك منحي واحد اذا سلكه الناقد الى الآثار الادبية، افضى الى كل الحقائق الهامة حولها[14]

هل علينا ان نشرع - كنقاد - في بناء هذه الرؤية النقدية العربية ام

(11) نظر بخصوص هذه الظروف والتصاق الروائي العربي بنموذج رواية الحقبة المقلات التي قدمها. د. على عباس علوان - المصدر السابق نفسه ص ٧٤ وبعضها قابل للمناقشة

(12) (13) لوكاش: الرواية كملحمة بورجوازية - ص. ٦٣، ٢٤

(14) مناهج النقد الادبي - ترجمة: د. محمد يوسف نجم ص. ٥٩٧ وكتابنا (الغابة والفصول) فصل: (مدخل مواجهة نقدية للتجربة الادبية العربية) - بغداد ١٩٧٩.

نظل نقول - كما يقول الكثيرون - ان الادب العربي لم يكتشف بعد الشخصية العربية ولم يجد هوية هذه الشخصية... الخ وبالتالي، اذا كان الادب كذلك فكيف نطالب النقد ان يبلور هذه الشخصية غير الموجودة؟ لان مجال النقد هو الادب وليس الحقل او المصنع، الا بقدر وجود هذا الحقل او المصنع في العمل الادبي.

أم نظل نقول - كما يقول البعض، بأن الرواية ما دامت ملحمة البرجوازية (هيجل - لوكاش) فانها لا تأخذ الشكل النموذجي لها الا بوجود هذه الطبقة؟

حسناً... لقد ظهرت الرواية في الادب العربي، وفي العراق قبل سيطرة البرجوازية، وربما قبل ظهورها.. فماذا نفعل ازاء هذا الخرق التاريخي؟ وهل عظمة الادب الا ان يخترق التاريخ!

مهما يكن.. ترى ما هي المنافذ التي تسند وتمدّ العمل الروائي والناقد معاً، لايجاد رؤيته النقدية الخاصة الى العمل الادبي العربي؟

في رأينا - وفي المرحلة التي تمرّ بها الامة العربية وهي مرحلة تحولات وعدم استقرار، مرحلة «تناقضات ومفارقات وصراع، تجعل الرواية كوسيلة تعبير، اقدر من غيرها على رصد الحركة الداخلية واكتشاف مسارها، وربما المساهمة في توجيه هذه الحركة وهذا المسار[١٥]» - أن تكون:

(١) ملاحظة التحولات والحركات ورصد الصراعات التي تجري على صعيد الواقع المحلي - القطري - الاجتماعية والسياسية والثقافية.

(٢) ملاحظة التحولات والصراعات التي تجري على صعيد الواقع العربي - القومي - بصيرورتها الشاملة.

(٣) ملاحظة العلاقة والروابط الخفية والظاهرة بين هذه الحركات والصراعات القطرية والقومية، والصراع مع الاستعمار والصهيونية من جهة» والحركات والمتغيرات في العالم من جهة اخرى.

(٤) التفاعل الحر - أي غير المستلب - مع ما يجري في العالم على جميع المستويات، والاستبصار النيّر الحر باكتشافات الفكر الانساني في شتى مجالات الثقافة.

هذه الملاحظ لابعاد الواقع العربي والعلاقة التأثيرية - السلبية والايجابية - مع العالم، لا تجري بصورة انفرادية بل هي في تداخل وتفاعل نام وجدلي.

فعلى صعيد الرواية العربية الحديثة، وفي السياق التاريخي لتطور الامة وتطورها هي، قطعت الرواية شوطاً غير قصير دون شك في السنوات الاخيرة، من ناحية الكيف.ولا تهمنا الكثرة ولكن يهمنا ان نلاحظ الرغبة، بل الهاجس الذي يسكن الروائي والقارىء معاً، والتوق الى الرؤية الكلية وامتدادها - والرواية أقدر على ذلك، فهناك على صعيد الواقع - الواقع والحلم - رغبة لدى الاثنين - القارىء والكاتب في رؤية الاشياء لان تكون رؤية كلية شمولية. والرواية بما تحتويه من عالم كلي، قادرة على تقدم القارىء، وان يتجاوز فيها الكاتب، العالم المجزّأ والنظرة التجريئية الى خلق عالم كلّي، امة موحدة، وبنظرة شمولية.

يقول هاني الراهب:

(نحن الآن مهتمون بالكليات، نحن شعب مجزّأ.. امة مجزّأة يجب ان تتحد وتصير كلاً، هناك امكانيات مشتتة مبعثرة يجب ان تتوحد. الرواية بمعنى ما، تشبه هذا التجميع للامكانيات وتنسيقها في بنية صلبة قوية وعرضها، والخروج منها بنتائج ايجابية...)[١٦].

صحيح ان الروائي والناقد ليس مطلوباً من أي منهما ان يكون عالماً في الاجتماع، ولكن مطلوب منه - بالتأكيد - ان يكون على معرفة تامة ودقيقة بالمرحلة او الشريحة الاجتماعية التي يكتب عنها، أي التي تقع فيها او تدور حولها أحداث روايته أي (قيمتها) الاساسية. ذلك ان الرواية دون شك (مادة اجتماعية) يمكن ان تخضع للفحص والنقض. ثم ان الروائي والناقد يقعان في الظاهرة الاجتماعية، ومطلوب منها تأكيد القيم الاصيلة في الامة. ونقد الضار والطارىء فمثلاً، الناقد او الروائي الذي (ينطلق من واقع التجزئة كمسلة موضوعية وليست كمحصلة لمرحلة استعمارية فرضت التجزئة على الوطن العربي). فيقوم بتقديم (معرفته بواقع التجزئة) دون نظرة نقدية تكشف عن اصولها وطبيعتها وخطرها وكونها تعبّر عن (تناقض أساس) من تناقضات المجتمع العربي في المرحلة الراهنة)[١٧] لا يكشف عن جهل بالواقع والتطور التاريخي لمجتمعه بل يكشف عن تشويه ونقص اساسي لا يمكن ان يكون معه المفكر - والاديب مفكر دون شك - في موقعه الصحيح.

ليس كبيراً ان يطالب الاديب - الروائي والناقد وغيرهما - بدراسة مجتمعه دراسة دقيقة ومن منظور تاريخي ثوري حضاري جديد، ذلك أن هذا المطلب في الدراسة والمنهج، لم يعد اليوم اداة تثقيفية وحسب، بقدر ما هو اداة نضالية لبناء وعي حضاري جديد، اصيل وحديث. متناقض مع كل ما تقدمه (الاوعية) السلفية والمستغربة، التجزيئية والاكاديمية التجريبية

أقول هذا، لاننا نعلم ان الرواية مادتها المجتمع والمعرفة بالمجتمع: حركته تناقضاته، تاريخه... ضرورة لازمة والا وقع الروائي في اخطاء فادحة، واحياناً ضارة عندما تتعلق ببنية المجتمع، او توظيف المعرفة لهدف بناء الانسان والتغيير الاجتماعي والانتقال بالوعي الى مرحلة تتخطى كل الظواهر السلبية، كالنظرة الى التجزئة في الوطن العربي وتاريخه وتراثه، ووحدة النضال والتطلع إلى مستقبل عربي وحدوي جديد.

هذا ما يخص الجانب (الموضوعي)،المحتوى الذي يجب ان يعنى به القاص والناقد، أي ابراز الوحدة الكلية للامة وتجاوز ونقد كل السلبيات التي تفرّق وتغرّب او تدعو لذلك.

وفيما يخص اللغة - وهذه مسألة مهمة قلما التفت اليها النقاد، فالناقد في تعامله مع النص الابداعي قد يشير الى اللغة من حيث سلامتها، معاضلتها، قدرتها على التوصيل والتعبير عن افكار الكاتب... الخ. ولكن قلما نجدهم نظروا الى اللغة على انها أداة التعبير القومية، أي انها اولاً، واهم من كل شيء: (الرابطة التي تشد افراد المجتمع بعضهم الى بعض، توحّد بين افكارهم، وتكوّن احاسيسهم وتحدد رؤاهم وتطلعاتهم وتبعث في نفوسهم ذلك الشعور بانتمائهم بعضهم الى بعض، واشتراكهم في المصالح والمنافع والمصير وباختصار، فانه اذا كان للقومية من وجود، فانما يجب التماسه في هذه العروة الوثقى التي رسمها:« اللغة »)[١٨] اولاً وقبل كل شيء.

ودور الناقد العربي في هذا المجال، وباعتبار: (ان فكر الامة يبرز اكثر من خلال نتاجها المكتوب، شعرا رواية وقصة واقصوصة، سياسة واجتماعاً واقتصاداً، فلسفة ونقداً ومقالة... الخ فان الحديث في مجال النقد اللغوي للعمل الابداعي، يجب ان يتركز حول « لغة الكتابة » من حيث[١٩]:

١ - سلامتها،

٢ - قدرتها على التعبير والتوصيل.

٣ - توحيد الافكار - والاهداف - وتلوين الاحاسيس.

(١٥) عبد الرحمن منيف، حوار (جريدة الثورة) العراقية في ١٠/ ١٠/ ١٩٧٩.

(١٦) مجلة (آفاق عربية) ع (٢) تشرين الاول ١٩٧٩.

(١٧) د. الياس فرح: مقدمة في دراسة المجتمع العربي والحضارة العربية، بغداد ١٩٧٩ - ص. ١٢.

(١٨) و(١٩) د. عفيف دمشقية، اللغة العربية في مسيرتها التطورية مجلة (قضايا عربية) آب/ اغسطس ١٩٧٩ ص. ٩١ - ٩٢.

٤ - تجديد الرؤى والتطلعات.

٥ - بعث الشعور بالانتماء القومي في النفوس.

فليس صحيحاً القول بأن اللغة العربية، لغة غير روائية او لغة غير مطواعة لفن حديث.[٢٠] - بدليل انها انتجت الرواية - والا لماذا هذه الندوة عن الرواية العربية الحديثة!

ولكن كل لغة في العالم، وكل روائي في العالم لا بد له من ان يطوّع اللغة لفنه بأن يمتلكها، يخلق من لغته القومية لغته الروائية. فبدون امتلاك اللغة وتطويعها بيد الكاتب. لن يستطيع الكاتب ان يخلق عملاً فنياً متميزاً ايّاً كان شكله، وبأية لغة كان.

ليست العلّة في المادة الروائية الخام (لاننا لا نتحدث في المادة الروائية المبتذلة)، ولا في اللغة فيما نعتقد. ولكنها في الروائي نفسه.

فهذه البيئة العربية التي تزخر بالتناقضات والصراعات والحركات هي (البيئة الاكثر ملاءمة لوجود الرواية. المهم وجود الروائي. وجود المكتشف الذي يستطيع ان ينفذ الى هذه الاعماق، ان يفهم الحركة الداخلية، ان يربط الخيوط،أن يسلط الاضواء...)[٢١].

كما أن اللغة العربية لم تقصِّر يوماً بحق فن من الفنون الادبية. وتلك مسألة غدت معروفة - ولكن الذي نشهده ان اغلبية روائيينا لا يحسنون استخدام اللغة هذه، فضلاً عن ابداع لغة داخل اللغة هذه خاصة بكل واحد منهم.

وقد اغفل النقد هذه المسألة اغفالاً يكاد يكون تاماً اضافة الى اغفال قضايا اخرى مركزاً جهده في الشرح والتغير.

أليس من مهمة النقد، والنقد الروائي باعتبار ما قلناه في الرواية ان يبحث عن الاسس الجمالية والفكرية للوحدة الثقافية عبر الخصائص المشتركة للامة، لا على صعيد مفردات الواقع القومي. بل وعلى صعيد الابداع أيضاً؟

لماذا نتحدث عن وحدة الامة دون ان نبحث ونبرز مقومات هذه الوحدة في داخلنا كمثقفين، أولاً وقبل كل شيء؟! وحتى لا نتهم بالتجريدية، هل يمكن الحديث عن ثقافة بدون امة؟ وهل تكون امة بدون ماضي، وحاضر، وتطلعات مستقبلية؟

اننا نتحدث - احياناً عن الثقافة - والادب جزء مهم منها وكأننا نتحدث عن شيء في فراغ.. او كأننا ننسى ان الثقافة: عملية (تنمية لافكار داخل الشخصية الانسانية)[٢٢] وأنه من المتعذر نسيان الفروق بين شخصية قومية وأخرى للفروق المختلفة بين ثقافة قومية واخرى، وتنمية هذه الشخصية بالتطور والبذل في الثقافة.

ولعل اهمية الثقافة تبرز كأداة نضالية في تكوين الشخصة القومية. اذا تذكرنا محاولات الاستعمار العديدة سابقاً وحالياً، اجتثاث الثقافة العربية عن اصولها، وفصل الامة عن تراثها القومي باساليب متعددة منها، سياسة «التتريك» العثمانية و«الفرنسة» الفرنسية في أقطار المغرب العربي، ومحاولات بعض الفينيقيين اليوم. استبدال الحروف العربية بحروف لاتينية ومحاولات الصهيونية في الكيان الصهيوني. الغاء او احتواء التراث العربي في فلسطين وضمه الى (تراثها الثقافي) كما تدعي.

لهذا فان التحرر من الغزو الاستعماري والصهيوني لا يقتصر على طرده والتخلص من وجود المستعمر والمستوطن الصهيوني على الارض العربية، بل التخلص من آثاره، واهمها: الغزو الثقافي سواء ما بقي منه بعد اخراجه، او ما «يصدّره» الينا بشتى الاساليب والطرق، حتى في اساليب البحث ومناهج النقد التي يتلقّفها بعض المثقفين، وكأنها «مسلمات» أو حقائق لا يرقى اليها جدل، محاولين تطبيقها على الفعالية الابداعية العربية دون ملاحظة الفروق في الثقافة ومكونات الشخصية القومية وطرقها في الاستيعاب والتمثل والابداع.

اذن الثقافة العربية هي الطريقة التي تعبر بها الأمة عن ذاتها. وهي ثقافة ذات ابعاد ممتدة في: الماضي مجسدة في الثقافة العربية الاسلامية، وفي الحاضر: وهي في حالة مخاض لثورة ثقافية تنسجم ومتطلبات مرحلة النهضة القومية التي تحتاجها الامة العربية.

فهي اذن ارث حضاري، وفعالية دينامية حديثة تمهّد جميعها «لبناء حضاري جديد للانسان والامة العربية»[٢٣]

ومهمة النقد التي قلنا التفت اليها، كجزء مهم في دوره الثقافي والوطني. هي البحث - كما قلنا - عن الاسس الجمالية والفكرية للوحدة الثقافية. هذه الوحدة التي ترسخت جذورها في التراث العربي - المكتوب والشفوي - وما تزال مستمرة حتى يومنا هذا.. وقد (نتجت عن هذه الاستمرارية الثقافية في الوطن العربي، رؤيا مشتركة للكون والانسان تحدرت الينا عبر التاريخ وساعدت بدورها على استمرارية الثقافة)[٢٤] كما هي الحال بالنسبة للامم الاخرى، ودون اغفال العوامل العديدة التي تؤدي الى التغير المستمر بطرق وأساليب مختلفة ولكنها لا تغير بأسلوب الانقطاع عن النفس او عن الاصل الحضاري، بل تغير بأسلوب النمو والتطور والتفاعل.. وهذا يعني: «ان التغيرات التي لا بد نحن مقبلون عليها كلما زدنا امعاناً في دخولنا الى عصر التكنولوجيا ستتلوّن بلون ثقافتنا نحن فلا تتقمص نفس الميزات التي لوّنت ثقافات اخرى سارت قبلنا في نفس الطريق لان أساس الرؤى والمفاهيم، أي الارضية التي داهمتها هذه التغيرات - كانت مختلفة»[٢٥].

ولكي نكون في صميم مفردات الواقع العربي اليوم نقول، ان التجزئة التي خلقها الاستعمار في الوطن العربي. اوجدت للكاتب العربي، نظرة تجزيئية، فنحن نجد الكاتب العربي يتحدث حين يتحدث بنَفَس قطري ونظرة تجزيئية، من أدب عراقي (تراثياً او معاصراً)، وأدب مغربي، ولبناني، وسعودي...! ونقد عراقي، سوري، تونسي... الخ وقلما نجد كاتباً يكتب ويتحدث بنظرة قومية، عن ادب عربي، سواء كتبه عراقي أم سوري ام مغربي.. ونقد عراقي او سوري او مغربي... والروح القطرية هذه، خلقت لدينا أيضاً، روحاً فردية، فالشعر يصنعه فرد والنقد يكتبه فرد. والنظريات يخترعها أفراد... الخ، وكأن هؤلاء موجودون في عالم بلا ناس، وأرض بدون شعب، ووسط لا ثقافة فيه غير ثقافة هذا الفرد.. او ذاك.

حقاً ان من كتب هذا النقد فرد، ومن ابدع تلك القصة فرد، ومن نجز تلك الرواية فرد... ولكن أين المجتمع من هذا الفرد. وأين الفرد من هذا المجتمع...!هل حقاً انتصر نابليون في اوسترليتز، ودحر في موسكو. وفتح طارق ابن زياد الاندلس. وردّ صلاح الدين جيوش الصليبيين عن القدس؟..

اذن أين كانت الجنود المجيّشة من كل هذا؟ وأين كانت الأمهات والأبناء والآباء من كل هؤلاء الجند. وأين كانت الامومة من كل ذلك؟ اين حضور هؤلاء في الساحة او في وعي الجندي. كما هي في وعي الشاعر والكاتب؟..

أين موقع السؤال: لمن نكتب؟ اذا لم يكن كل هؤلاء في وعينا وتكويننا الاخلاقي والاجتماعي والفلسفي والسيكولوجي... الخ

---

(٢١) د. عبد الرحمن منيف - المصدر السابق نفسه.

(٢٢) د. الياس فرح: في الثقافة والحضارة - بغداد ١٩٧٩ ص ٢٤.

(٢٣) د. الياس فرح - المصدر السابق نفسه ص. ٧٨ - ٨٠.

(٢٤) (٢٥) سلمى الخضراء الجيوسي: (وحدة الرؤيا والموقف في الثقافة العربية) مجلة (قضايا عربية) آب/ اغسطس ١٩٧٩ ص ٤٤.

ان الكاتب انسان سسيولوجي قبل كل شيء. ثم يكون كاتباً بعد ذلك، واذا انعدمت الصفة الاولى - سيسيولوجيا - منه فلن يكون بعد ذلك شيئاً مذكوراً.

وهذا هو حال الكتاب الذين يعيشون في الوطن العربي ووسط الامة العربية، ولكنهم لا ينتمون اليها في شيء،أعني اولئك الذين يستعيرون كل شيء عن الغرب: الشكل ومحتواه، الفكر والجمجمة، الحذاء والقبعة! لانهم، من خلال الكتابة في الاقل - فقدوا صفتهم السسيولجية - أي صاروا سمكة خارج الماء.

ان نقاد الرواية عندنا قلما اهتموا بهذه القضية لانهم مغرّبون أساساً. مأخوذون « بالكتابة » من صفات الانسان - الكاتب.

ليس معنى هذا اننا نطلب ان نزرع الكاتب في وحل الزقاق الذي يعيش فيه، ونمنع عنه هواء المدن الاخرى،ولكن نحن مطالبون بأن تكون لنا هويّة: من نحن؟ اين نوجد؟هل نحن موجودون؟ وكيف ينبغي ان نوجد في عالم كله موجود؟ ليس لاننا نفكّر فالاحياء كلها تفكر، ولكن بشروطنا ومشروطياتنا الاخرى التي تجعل منّا « احياء » - لا نقول تمتاز - بل تفترق عن الآخرين: بأرض، ولغة، ومشاعر وهموم وحضارة (تراث) تشكلت عبر تاريخ هو الآخر غير تاريخ الآخرين.

* * *

ان توجه النقد الروائي الغربي، في معظمه او كله الا استثناءات قليلة جداً ضائعة في خضمّ (النوافل)، يقوم على الفعل الروائي اعني شرح وتفسير الحدث الروائي ثم تقويمه على أساس قدر صحة هذا الحديث في الواقع او مغايرته له. (وذاك خطأ جاء نتيجة فهم النقاد العرب الخاطيء لنظرية الانعكاس على أساس: الوجه أمام المرآة). هذا من جهة. وعلى أساس ما في الحدث الروائي من نفس الروائي وما فيه من الواقع ثم الموازنة بين الواقعي والمتخيل من جهة اخرى.

واذا كان هذا في جانب منه،أي من ناحية الموضوعية النقدية والمعرفية لا يخلو من فائدة، الا ان توجهات النقد الايديولوجي - والنقد الايديولوجي العربي بمفهومه السائد، يسلك معظمه طريقاً خاطئاً لانه في معظمه يقوم على أساس قبول أو رفض موقف الكاتب وفكره، وتصنيفه في خانة الرجعية او التقدمية - أقول ان توجهات النقد الايديولوجي ينبغي ان تقوم على أساس تقويم او البحث عن « الشكل الايديولوجي الذي قام العمل الروائي في فنيّته »[٢٦]

يعني بعبارة اخرى، مدى العلاقة بين الشكل البنائي للرواية والمنظور الايديولوجي، وتأثير هذا المنظور في البناء الروائي، ثم قدرة هذا الشكل على نقل المنظور، او التأثير فيه - سلباً وايجاباً.

يعني أيضاً، ان ايديولوجيا البطل او الشخصية الروائية - اذا لم نقل الكاتب نفسه - تحدد كثيراً من المسارات الفنية للحدث والكشف عن هذه الايديولوجية، لا يخدم الفكر وحسب بل يخدم العمل الروائي، كفنّ لانه يكشف عن العلاقة الدلالية بينهما، وتوجيه الحدث وفق وجهة الكاتب أو البطل او الشخصية الروائية.

« ان الوضع الايديولوجي للراوي لا يحدد فقط فكر شخصياته (مضمون النص) بل ينعكس بالضرورة في التسجيل الفني لهذه الشخصيات يرسم موقع هذه الشخصيات في الرواية والواقع ويحدد موضوعيتها ووظيفتها الروائية »[٢٧] فيصبح العمل كله. محددا بمرآته الفنية والفكرية. تعبيراً عن ايديولوجيا - البطل - الذي هو المؤلف نفسه كما في أغلب الاعمال الروائية العربية.

صحيح ان جملة الروايات العربية تستمد مادتها وتنهض بمهمتها من الواقع العربي - المحلي او القومي. ولكن لا نعدم ان نجد ضربين من الافكار والتطلعات الاغترابية:

الاولى، تلك التي تستمسك بما هو متخلف وسائد في الرواية العربية مما يجعلها غريبة عن واقع المرحلة، وهامشاً ساكناً على الحياة المضطربة المتحركة، والثانية ذات اتجاه كولونيالي مغترب عن المرحلة نفسها، يتفاخر بثقافة غربية يعيش (متطفلاً عليها، ويشتم ثقافة وواقعاً محلياً كابياً لم يسهم في النهوض به انها ثقافة مجموعة من المغتربين، لأيما سبب مضيّعة، عاجزة عن فهم الواقع والمشاركة في تغييره، كل ما تملكه هو ان تحلم بمجتمع مثالي خال من أيّما عيب، ولكن دون ان تعمل شيئاً في سبيل ذلك.

ان النقد، في تعرية هذه الافكار والتوجهات، وتصحيح المسار... كان مسؤولاً!

وإذا اتفقنا، أننا في هذه المرحلة بالذات - اذا لم نقل الى مراحل مقبلة - بحاجة الى أدب قومي، أدب يعنى بمشكلات الامة، ما اتصل منها بماضيها وحاضرها، أعني في صراعها مع الاصالة التي يحاول البعض ان يجعل منها وقفاً على التمسك بالارث الماضي - حتى ما كان رثّاً - وفي صراعها مع الحداثة أي الدخول في العصر التكنولوجي وما ينتج عن ذلك من اشكاليات ومشكلات، فاننا أيضاً، بحاجة الى نقد قومي لا

(٢٦) (٢٧)فيصل دارج: الفلسطيني بين الواقع والوهم الروائي في روايات جبرا ابراهيم جبرا. مجلة (شؤون فلسطينية) ع (٩٠) تشرين الاول ١٩٧٩/ ص: ١٥١ - ١٥٤.

يتنكر لماضي الامة، الحضاري حقاً - ولا ينحرف مع «موضات» الحداثة، فيجعل من الفرد - الكاتب والقارىء معاً - غريبة الاغتراب، مأخوذاً بأي ريح الا ريح سمائه!

ليست هذه عزّة قومية! - وان كانت مطلوبة في هذا الظرف بالذات! - كما قد يتوهم البعض، ولكن - كما قلنا - «من غير المعقول ألاّ يكون لقوانين الابداع التي تحكم الكاتب، وجود مشروع بالنسبة للناقد أيضاً»[٣٨] وقوانين الابداع التي تحكم الروائي العربي لبعضها خصوصية المواطن العربي دون شك وسبق وان تعرضنا الى بعض «خصائص» هذه «الخصوصية» ولا نكرر.

وان تكون للروائي العربي، قوانينه الابداعية الخاصة، كلها او بعضها، يعني بشكل من الاشكال، ان يكفّ - او يقلل النقد من اللف والدوران حول العمل الادبي دون الدخول فيه الا من أضيق السبل.

فاذا اسلمنا جدلاً بأن العمل الروائي مثلاً - عالم قائم بذاته، يمتزج فيه الواقع بالمتخيل ليكوّنا - كوناً جديداً فإنه يغدو من الجزئي او اللامجدي، ان ينطلق الناقد من الواقع او من المتخيل في الرواية - مفترضاً عالمين قائمين بتواز - او عالمين يصطرعان، اذ ان هنا - في الرواية - عالماً جديداً - كما هو النص المسرحي على المسرح، نص جديد غير النص الادبي المطروح في كتاب، ان هنا - على المسرح، نصّاً جديداً بفضل امتزاج كل المكوّنات الجديدة (رؤيا المخرج، أسلوب الاخراج، الديكور، المؤثرات الصوتية.. الخ) المضافة للعمل المسرحي كنص ادبي في كتاب.

يعني - في الرواية - ينبغي على الناقد ان يتوجه مباشرة الى هذا العالم الجديد، لا بأس، حين يتطلب منه العمل ذلك أن يلجأ الى العوامل الخارجية الاخرى، ولكن عليه الا ينسى أن جميع هذه، يجب ان تصبّ في العمل الروائي نفسه،فهي ليست غاية بذاتها، بقدر ما هي وسائل لالقاء المزيد من الضوء على العمل الادبي نفسه.

ملحق الروائيون العرب بالعراق

١٩٤٨ - ١٩٧٩

د. عبد الرحمن منيف
١ - شرق المتوسط - بيروت
٢ - الأشجار واغتيال مرزوق - بيروت
٣ - حين تركنا الجسر - بيروت ١٩٧٦
٤ - النهايات - بيروت ١٩٧٨
٥ - سباق المسافات الطويلة - بيروت ١٩٧٩.
د. جبرا ابراهيم جبرا
١ - صراخ في ليل طويل
٢ - صيادون في شارع ضيق
٣ - السفينة
٤ - البحث عن وليد مسعود - بيروت ١٩٧٩
- غائب طعمة فرمان
١ - النخلة والجيران - بيروت ١٩٦٦
٢ - خمسة اصوات - بيروت ١٩٦٧
٣ - المخاض -

- عبد الرحمن الربيعي
١ - الوشم - بغداد ١٩٧٤
٣ - القمر والاسوار - بغداد ١٩٧٦
- فاضل العزاوي
١ - مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة - بغداد ١٩٦٩
٢ - القلعة الخامسة - دمشق - ١٩٧٢.
- يوسف الصائغ
١ - اللعبة - بغداد ١٩٧٠
٢ - المسافة - دمشق ١٩٧٢
- عادل عبد الجبار
١ - في يوم غزير المطر، في يوم شديد القيظ - النجف ١٩٧٢
٢ - عزال حمد السالم - بغداد ١٩٧٩
- عبد الامير معله:
١ - الايام الطويلة ج ١، ج ٢، - بغداد ١٩٧٧ - و١٩٧٨.
- هشام الركابي:
١ - المبعدون - بغداد ١٩٧٧
- عبد الخالق الركابي:
١ - نافذة بسعة الحلم - بغداد ١٩٧٧
- محمد شاكر السبع
١ - النهر والرماد - النجف ١٩٧٢
٢ - المقبرة - بغداد ١٩٧٩
- غانم الدباغ
١ - ضجة في الزقاق - بغداد - ١٩٧٢
عبد الاله عبد الرزاق
١ - رجل الاسوار الستة - بغداد.
ناجح المعموري:
١ - النهر - بغداد ١٩٧٩
- عبد الرزاق المطلبي
١ - الظامئون - بغداد ١٩٧٠
٢ - الاشجار والريح - بغداد ١٩٧١
٣ - ثقب في الجدار الصدىء - النجف ١٩٦٨
- د. عدنان رؤوف:
١ - يوميات السيد علي سعيد - بغداد ١٩٧٩
- خضير عبد الامير:
١ - ليس ثمة امل بيروت ١٩٧١
٢ - رموز عصرية - بغداد - ١٩٧٧
- عبد الجليل الميّاح:
١ - جواد السحب الداكنة - النجف ١٩٧٢
- عبد الستار ناصر
١ - تلك الشمس احبها - ١٩٧٢
- عبد المجيد لطفي:
١ - الرجال تبكي بصمت، بغداد ١٩٦٩
- محمد النقدي:
١ - الرجل الذي فاته القطار - بغداد ١٩٦٩
موفق خضر
١ - المدينة تحتضن الرجال - بغداد ١٩٦٠
٢ - الاغتيال والغضب - بغداد ١٩٧٤
جهاد مجيد
١ - الهشيم - بغداد ١٩٧٤

(٣٨) رولان بارت: حاضر النقد الادبي/ ص/ ١٣١

دفاعاً عن الذاتية المتمردة

الطاهر بنجلون

أن تكتب من أجل الشعب... هذا يعني أن تغتر وتنخدع. يعني بطريقة ما أن تتكلم نيابة عنه، ان تحرمه من حقه في الكلام. هذه حقيقة خطيرة، خاصة وأن الكتابة تنطلق عادة من شعور صادق ونية حسنة. والحال أن هذه الحقيقة تكشف عن تحول سحر الديماغوجية البارع إلى اغتصاب وتشويه واحتقار. ان الشعب، نظراً لهويته المعقدة وغير المتجانسة، ولتركيبه غير المحدد والمتناقض، ولبنيته المجردة الدقيقة، لا يمكنه منطقياً أن ينتدب شخصاً ليتكلم نيابة عنه. تجاوزاً، يمكن لجماعة معينة أن تفوض لشخص نقل كلام بصيغة الجمع أو معبر عنه بغموض. لكن، يستحيل على شعب بكامله أن يتعرف على ذاته في شخص واحد ويتوحد معه. ان العكس هو ما يحدث عادة. فقد يوحي رجل واحد بأن وراءه شعباً بكامله، بل ويبعث على الاعتقاد بأنه « تعبير أصيل » وخلاصة رائعة لملايين الذوات المفردة، ومن ثم لعدد لا حصر له من المغايرات والتناقضات. هذه الظاهرة تسمى الديكتاتورية. فبالقوة غالباً- إذ لا سبيل إلى ذلك بدون قوة- ينصب فرد ما نفسه كشعب كامل. ان انكار تنوع الذاتيات، وردع غناها المتعدد والباهر، يعنيان ممارسة نوع من الديكتاتورية والارهابية المتنكرتين وراء خطابات وصور تستهدف دغدغة بعض الاحاسيس. ان بين مجال السلطة السياسية والعسكرية ومجال سلطة الكتابة نهراً صغيراً يمكن عبوره بدون مهارة في السباحة. تكون الكتابة- وهي تلاعب بالكلمات والصور- ذات سلطة كبيرة وخطيرة في آن واحد حين يستثمرها مثقفون أخفقوا في السياسة. وتتجلى الخطورة في احتقار الذاتية، أي امكانات الفرد الابداعية وحرية مخيلته. فالفرد يتقدم، أو يعتقد على الاقل أنه يمارس انتحاراً على أبعاد كيانه المبلبلة والمحيرة. انه يضع نفسه في خدمة كذا... يخضع لـ « الارادة الشعبية » ومن أجل ذلك، فهو يرضى بتضحيات هامة، أي أنه يكبت اندفاع عواطفه التي قد يعجز عن السيطرة عليها. والحق أن ما يحدث هو تحويل للذاتية، نظرا لاستحالة الافلات من الذات. ان الانصهار في الحشود يعتبر استجابة لضرورة ادنى وأسهل. هكذا تتم خدمة المصالح! ويختصر- H. Marcuse هذا المسعى بقوله: « ان ذاتيات الافراد، وكذا وعيهم ولاوعيهم الخصوصيين، ان كل هذا ينزع إلى الذوبان في الوعي الطبقي. فينتج عن ذلك ضياع شرط أولي وأساسي للثورة، وهو أن أي رغبة في التغيير الجذري لا بد وأن تتجذر في ذاتية الافراد أنفسهم، في عقولهم وانفعالاتهم ونزواتهم وطموحاتهم » (« لوموند ديبلوماتيك »، مارس ١٩٧٩).

ففي حين نجد الدول المختلفة عموماً تواجه العالم المتقدم بلاعقلانيتها وانفعالاتها، نرى أن الذين يحاربون التخلف ينزعون إلى حرمان العالم الثالث من تنفسه العميق، أي من ذاتيته، وذلك لاقتناعهم بأن البعد الذاتي مفهوم « بورجوازي » يعرقل سيرورة النمو التي ترتبط بمبدأ الفعالية المشهور. ان الابداع الأدبي والفني يستخف بهذا المبدأ[٢]، لان قيمة الكائن الجوهرية لا يمكن تحديد كميتها أو ادماجها في عملية انتاجية ومردودية. فهذه القيمة الجوهرية هي ما يتيح للذاتية تحريرها. يمكن القول إنها « قوة انتاجية » تعادل العوامل الاقتصادية البديهية من حيث أهميتها ان الواقع الانساني بؤرة تنصهر فيها عدة عوامل مقومة اعتدنا من باب السهولة تصنيفها الى عينات. فالانفعال والعاطفة والحلم واليأس عناصر حاسمة وجوهرية تساهم كذلك في تشكيل الواقع مثلما تساهم في ذلك عوامل الانتاج المادية والموضوعية. ان الابداع الادبي لا يغفل تلاحم هذه العناصر جميعها: لكن، حين يقول حدوده وعجزه يرفضه رجل السياسة، أو بكلمة أصح « المناضل ». والحال أن البعد الاجتماعي للادب ينبغي تجاوزه إذا كنا نريد حقيقة قلب الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية. يقول- Herbert Marcuse: ان الفن، بتجاوزه للواقع المباشر، يكسر موضوعية العلائق الاجتماعية القائمة، وهي موضوعية مشيأة، ويفتح ابعاداً جديدة للتجربة: انه استكشاف الذاتية المتمردة ». فمن خلال هذه الذاتية- المفردة والاستثنائية- يقول الشاعر أو يحلم بحقائق لا يمكن التعبير عنها بأدوات أخرى. ان لغة الشاعر تتجاوز كل انواع الخطاب والتماثل، تناقض البديهي وتعكس المألوف. وهكذا، تنسحب القصيدة لسموها، من الواقع الملموس، وتكتسب، بفضل تعريتها للحقيقة والانفعال، قانونها الخاص وجوهرها الاساسي، أي كونها في صلب الواقع وفوق الاحتمالات.

تصبح القصيدة حينئذ ما يفلت من ديكتاتورية البديهي، أي من الواقع المقنع على سبيل الامن والاحتراس والتوفيق. تصبح القصيدة تكذيباً للواقع الظاهر. تتهم القناع وتمزقه. ان وظيفة كل ابداع حق تكمن في تجاوزه للواقع السائد الملموس، وهو شرط ضروري ليكون الانسان، كما يقول- Ernst Fischer، «كائناً متضاداً يقاوم الذوبان في المؤسسات القائمة والنظام السائد» (منقول عن- H. Marcuse). ان قلب العلائق الاجتماعية والاقتصادية مطلب ضروري وحقيقي لا يقبل الجدل، لانه أساس كل مسيرة ابداعية. لكن القصيدة أو اللوحة ليستا ثوريتين لمجرد استلهامها موضوع التغيير. فالثورة موضوع ممكن من بين عدة موضوعات لا يتجاوز حدوده.

ان المثقف في العالم الثالث لا يمكنه بخاصة أن يبيح لنفسه بعض القناعات، وبتعبير آخر بعض الانحرافات، لانه ملزم بتحمل امتيازه كمسؤولية. والحقيقة أن المشكل يبدأ من هذه الملاحظة المهمولة، وهي أن أكثر من ٨٠٪ من الشعب لا تعرف القراءة والكتابة. ان وضعية بئيسة مثل هذه لا يمكن أن تتغير بشكل سحري، بل لا بد من الوقت، وكذا من الرجال ذوي العزم الحقيقي على أحداث التغيير. ان الشاعر، سواء عاش وضعية البؤس هذه أو عاينها، معني بواقع الاهانة الذي يفرض على الآخرين. ومن ثم، فان الحرمان من حق القراءة والكتابة ربما يعتبر جرحاً أعمق من البؤس الاقتصادي والاستخفاف السياسي اللذين يمكن ممارستهما على جسد الانسان...

الكتابة ممارسة عاجلة:

أن تكتب في قارة آهلة بالاميين: أليس ذلك ذروة المفارقة؟ يجيب Carlos Fuentes: «لا. ليس في الامر مفارقة كما قد يبدو. ونعل الكاتب يعرف أنه يعمل من أجل صيانة وادامة العلاقة مع ذلك التراث الثقافي المعجز الذي نادراً ما يجد معادله السياسي».

لقد انطبع التصدع نفسه فوق أرض امريكا اللاتينية الساخنة والانسانية، وهو يعطينا اليوم أدباً تتعرف فيه على نفسها كثير من الشعوب المسحوقة الفقيرة: أن أطفال بوجوطا يعانون الجرح نفسه الذي يشم جسد عصافير القاهرة (هكذا يسمى أطفال مصر) أو شياطين الدار البيضاء. كما أن فلاحاً محروماً من أرضه يرنو الى الحلم نفسه، سواء كان من المغرب أم من الشمال الشرقي للبرازيل: انها الحياةُ نفسها المصعوقة بالظلم، المحرومة من التعبير، المحالة الى قدرها. ان الكاتب الذي يتناسل من هذا الواقع، والذي احبط محاولات الاغراء أو ضغوطاً أخرى، لا يمكنه أن يصمت ازاء احالة الانسان المحروم الى احد تلك الاقدار التي تنتصب على يد السلطة السياسية والعسكرية مصيراً أو عقلانية. فهو، أراد أم كره، سيظل في حياته وأحلامه وسهاداته وقلقه دوماً ملاحقاً من طرف تلك الحشود المجهولة الهائلة، حشود الاطفال الذين لم يعرفوا الطفولة ويحتقرون المراءاة، حشود الرجال والنساء الذين لا حق لهم في حياة كريمة وحرة. ان هذه الحشود صامتة أو مكمومة، تصرخ وتستنجد بالكاتب، لا لتتملقه، بل لتدعوه الى الانصات اليها، والا فمن سينقل هذا الصراخ المشحون بالعنف؟ ان ذلك بالنسبة للكاتب علة ضرورية وكافية ليكتب، حتى ولو كانت الحشود التي تنطق بلسانه لن تقرأ ما يكتبه. ان بامكان الكاتب أن لا يكتب، أن لا يستجيب لهذه الضرورة العاجلة، أن لا ينصت للصوت المقموع، أن يرتاد عوالم أخرى، أن يتفرغ لهمومه ان قارة آهلة بالاميين «أحوج بالذات الى الكتاب من قارة متخمة بالمعرفة. أن تكتب لئلا تكرس الهزيمة. ان تكتب لتراهن على الحرية. ان تكتب، كما يقول- Carlos Fuentes «لتقتنع ضمن حميمية فعل الكتابة بالحاحية صيانة وادامة ثقافة الماضي التي بدونها لن يكون لنا حاضر حقيقي، ولا مستقبل واضح، مع الاقرار بأنك لن تحرز نتائج ملموسة، وبأنك لن تغير العالم لا بعشرة كتب ولا بألف كتاب، وبأنك لن تتلقى أية مكافأة».

أن تكتب: يعني اذن أن تراهن على الحرية وعلى المستقبل لان هذه القارة لن تظل دوماً موشومة بلعنة الامية. ومن ثم، يحق للاجيال الآتية، وربما لاطفال اليوم، أن يطالبوك بالحساب. حينئذ، سيكون عليك أن تقدم الكتاب أو الصمت.

أن تكتب: ليس ذلك ممارسة مريحة للغاية، فمجتمعاتنا تطفح باشكال النقص والعوز. لذلك، يضطر الكاتب الى مواجهة عدة مهام. فالواقع يستحثه لعدة نداءات دفعة واحدة. فهناك مجالات عديدة تطلبه بالحاح. انه ملزم بالابانة عن مهارته واناته، لانه ينتمي الى شعب لم يعد قادراً على تحمل اهانة حرمانه من حق الكلام، ملزم بالانصات والعمل، أي بخدمة الالحاحية الفورية. سيصبح الكاتب حينئذ، وبدون علم منه، بمثابة صحافي ومحام ورسول وناطق بلسان العمال ومدافع عن قضية وكاتب عمومي ونبي الازمنة العصيبة ورجل ملتزم بسائر النضالات الوطنية ورمز واسطورة ومساعف اجتماعي وكذا سفير لبلاده في سماء الادب... ان الوظيفة المتعددة لا حدود لها!

ان كل شيء جدير بالكتابة عنه في هذه البلدان التي يجلدها التاريخ، حيث تتعثر الايديولوجيات بواقع معقد، واقع اقوى وأكثر مفاجأة من الخيال، وتتفتت القوالب المستوردة أو تظل غير مستعملة وكاملة في تباهيها بالعالمية. ان الشعب ينتظر من الكاتب طموحاً جديراً بهذا الواقع المهترىء بالعجائبية، يطلب منه ان يكون ذلك الرجل الذي يضع نفسه دوماً رهن اشارته، وينصت الى كل ما يحرك ويزعزع هذه الارض الفقيرة لكن الحبلى بملايين الاحلام والحكايات والصور. وهكذا، ليس الكاتب فقط مطالباً بان يكون مناضلاً سياسياً، بل كذلك أن يكون مبدعاً وشاعراً منبثقاً من هذه الارض وهذا الشعب.

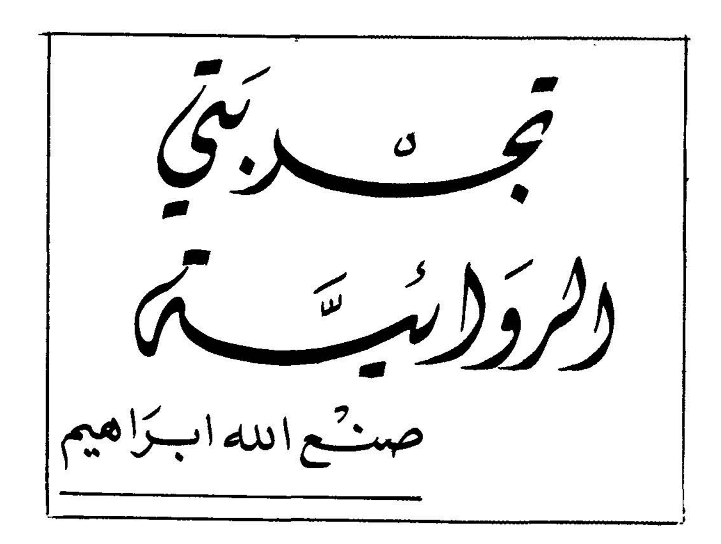
أن تكتب: أن تقدم حلولاً لمشاكل وطنك وعملاً فنياً في آن

واحد. فما يزال الالتزام يحظى بدلالته في البلدان التي تواجه مشاكل حيوية وليس موضات المثقفين- وفي هذا المعنى، يلاحظ الكاتب البيروفي Mario Vargas Alasa ظاهرة تنطبق على مجموع العالم الثالث، وليس على امريكا اللاتينية وحدها. يقول: «ان الكتابة في بعض الاقطار تعني اولاً تحمل مسؤولية فردية دون أي شيء آخر في الغالب، أي مسؤولية عمل يغني- حين يكون ذا مستوى فني جيد، الثقافة الوطنية. اما في البيرو وكذا اقطار أخرى في امريكا اللاتينية، فان الكتابة تعني أولاً تحمل مسؤولية اجتماعية دون أي شيء آخر في الغالب». فلا يجوز تقريباً لأي كاتب أن يفلت من هذه المسؤولية، لان تملصه منها وانعزاله واباءه الذوبان في حياة الشعب وتقوقعه في وحدة انانية- غالباً ما يؤول بالهروبية، ومن ثم يسوغ اتهامه بالتواطؤ مع سلطة القمع. ان صمت الكاتب وعدم فضحه للحيف موقفان ترفضهما قارة الاميين التي تنتظر منه ان يتكلم ويكتب عنها. فالادب مطالب بان يكون ذا جدوى وفعالية وتعددية في الوظائف والادوار والآثار. انه ينوب عن العلم مثلما يتجاوز الايديولوجية. انه ممارسة في خدمة الحقيقة.

واذا كان هذا التصور لممارسة الادبية يستهدف الواقع باعتباره الاديب موثقاً مرتبطاً بالمجتمع، فانه يقود في الحقيقة الى سوء فهم كبير ما دام يغفل الاهم في كل ذلك، الا وهو: كيف نكتب؟ كيف نبدع؟ يجيب Mario Vargas Alasa «ان الالتزام باعتباره مسؤولية تلزم الكاتب بفضح اشكال التعسف والظلم في مجتمعه وباقتراح الحلول؛ لا يضمن للعمل الادبي توفره على قيمة فنية ما. كما أن الرغبة في تعرية المشاكل الاجتماعية وفي المطالبة بحلها لا تعني أن النصوص المكتوبة بهذا الوازع ستكون ذات ابداع وأصالة». هل يجب اذن تبني ذلك الموقف المتطرف الذي يعتبره الادب ممارسة اسلوبية او تمريناً جافاً بارداً؟ ان موجة الرواية الجديدة، اذا كانت قد اتاحت بعض الامكانيات من اجل تجديد الكتابة الاكاديمية، فقد كان من آثارها كذلك أن جردت الادب من نسغه ورونقه. أحب، حين أقرأ نصاً، أن أحس أرضاً تنبض وراء الكلمات، وجسداً يتنفس، وحياة تخفق في مكان ما من الارض. والحال أن عقم بعض الروايات، باعتبارها انتاجات متأخرة بالنسبة لموجة الرواية الجديدة، يطابق وضعاً اجتماعياً لعله يتسم بتوقف الارض والجسد عن التنفس.

ان التزام الكاتب لا يتموضع ضمن المفهوم الشائع للكلمة: فالنضال داخل حزب أو منظمة سياسية شيء، والكتابة مع الممارسة السياسية شيء آخر؛ الا أن الاول لا ينفي الثانية. لكن نادراً ما تلتحم المسؤوليتان دون أن تسيء احداهما الى الاخرى، أو دون ان ينتج عن ذلك التباس وسوء فهم. ليس ضرورياً أن يكون الانسان كاتباً أو فناناً ليحس أنه معني بما يقمع ويخنق صوت الشعب فذلك احساس كل مواطن يأبى لنفسه الخضوع والاستقالة. واذا كان هذا المواطن، فضلاً عن ذلك، كاتباً، فنعم الامتياز، لانه يتوفر مبدئياً على امكانيات- محدودة لا شك- تسمح له بمقاومة الهمجية بشكل أكثر فعالية، كما تسمح له، بما ينتجه من أدب، بترسيخ ثقافة شعبه، التي تتهددها نفسها أخطار الخنق والتحريق والابادة، ان على المدى البعيد أو القريب

الطاهر بنجلون
ترجمة رشيد بنحدو



لقد حاولت كل جهدي أن أتجنب الحديث في هذا الموضوع لسبب بسيط، هو ايماني بان روايتين أو ثلاث لا تصنع كاتبا، ولا يمكن الحديث عن التجربة الروائية إلا من خلال كمٍّ من الأعمال.

لكن كان من الضروري أن أشارك في هذا الملتقى الهام، ولما كنت قد ابتعدت قاصدا عن النشاط النظري والنقدي، فلم يعد أمامي، إلا الخوض مرغما في هذا الحديث.

وليس هنا على ما أعتقد مجال لتناول الظروف والعوامل التي دفعتني الى كتابة الرواية، وهو على أي حال موضوع طرق كثيرا في أطره العامة المتماثلة من جانب عدد كبير من الكتاب الكبار في مختلف أنحاء العالم، بحيث يصعب علي أن أضيف جديدا ذا قيمة الى ما ذكروه، رغم الخصوصية الواردة.

يكفي أن أقول اني قد اتخذت قراري بكتابة الرواية تأكيدا لذاتي ودفاعا عنها في ظروف صعبة للغاية هي ظروف السجن. فكان الحصول على الورقة والقلم الممنوعين ثم توفير المخبأ الملائم لهما، يمثل انتصارا على القضبان. وعلى الورقة كان بوسعي أن أمارس كل الحرية المفتقدة.

ومنذ البداية كانت لعبة الشكل تستهويني. فالحرية التي يتعامل بها الكتاب المعاصرون مع مادة الرواية كانت تثيرني للغاية. كل رواية تصبح مفاجأة تامة ومغامرة مثيرة جديدة، لا تكرار فيها أو ابتذال.

وكان من الطبيعي ان تتحول الطفولة التي استيقظت أدق لحظاتها في أيام السجن ولياليه الطويلة الى منجم غني بالنسبة للعمل الاول. لكني لم أكتب غير بضع فصول توقفت بعدها عندما واجهت المشاكل التي يواجهها كل كاتب في بداية عمله، وأحيانا كثيرة بعد الرواية الاولى.

وكان من الطبيعي ان تتحول الطفولة التي استيقظت أدق لحظاتها في أيام السجن ولياليه الطويلة الى منجم غني بالنسبة للعمل الاول. لكني لم أكتب غير بضع فصول توقفت بعدها عندما واجهت المشاكل التي يواجهها كل كاتب في بداية عمله، وأحيانا كثيرة بعد الرواية الاولى.

أي طريق بين عشرات الطرق؟ الاساليب والاشكال والمدارس؟ تشيكوف وجوركي وجويس وبروست فضلا عن زولا وبلزاك ونجيب محفوظ ثم روب آلان جرييه وأصحاب الرواية الجديدة في فرنسا الذين كانوا يحدثون ضجة كبرى في ذلك الوقت (بداية الستينات)؟.

لم يكن الامر متعلقا بالحرفة، بالتكنيك وحسب، وانما كان يشمل أساساً وجهة النظر، الرؤية، ما تريد ان تقوله.

كنت قد بدأت حركتي من موقع التمرد على ما كان يعرف في ذلك الحين بالواقعية الاشتراكية. فقد شعرت أنا وكثيرون غيري انها تزيف الواقع وتزوقه. وقدرت ان هذا الخداع لا يساعد الانسان بل يضلله.

هكذا عاهدت نفسي منذ البداية أن أذكر الحقيقة. ولان الحقيقة ليست مطلقة فلا بد من أن أبذل كل جهد، مسلحاً بالعلم والتجربة، بماركس وفرويد ومن أضاف اليهما، لاقترب منها قدر الامكان. وكان لدي قدر كاف من الغرور وقتذاك (كنت ما أزال في الثانية والعشرين من عمري) لأعاهد نفسي ألا أكرر أو أقلد، وأن أصمت اذا لم يكن عندي ما أضيفه.

تجمعت في تلك الأثناء مكتبة سرية ضخمة في السجن الصحراوي الذي كنا به. وكانت المكتبة متنوعة للغاية ومعاصرة، حتى أنها ضمت أحدث الدراسات والمجلات الأدبية والنظرية الفرنسية. وأتيحت لي فرصة نادرة للقراءة في مجالات متنوعة. وأعدت قراءة ما قرأته من قبل بعين مختلفة تبحث عن أجوبة لأسئلة محددة. وكنت أستعين بالمرحوم ابراهيم عامر ليترجم لي عن الفرنسية التي لا أجيدها كل ما يستهويني من دراسات فلسفية أو أدبية ومنها دراسة مثيرة نشرتها مجلة لا نوفيل كريتيك عن البناء المعماري لرواية يوليسيز.

ووقع في يدي كتابان عن هيمنجواي لهما الأثر في مسيرتي: الأول للناقد الأميركي كارلوس بيكر والثاني للناقد السوفييتي كاشين أو كاشكين ان لم تخني الذاكرة. وفي رأيي أن هذين الكتابين يمثلان احدى الحالات النادرة التي يكون فيها الناقد عونا للكاتب. فقد تغلغلا الى أعماق الرؤية الفنية للكاتب الاميركي العظيم، واهتما أساساً بأدواته والقواعد التي وضعها لنفسه. وتقبل مزاجي الخاص كثيراً من هذه القواعد، اذ وجدت فيها دعامات يمكن الاستناد اليها في المرحلة الاولى: ألا أكتب الا عما أعرفه جيداً - ان يكون النثر واقعيا محددا للغاية ذا أبعاد متعددة (جبل الثلج) في مواجهة السيولة العربية التقليدية - التركيز والاعتماد على الايحاءات والارتباطات الداخلية للنثر وحذف كل ما هو زائد أي كل ما يمكن الاستغناء عنه.

عدت الى محاولة الكتابة. كان من الصعب ان أكتب عن تجربة السجن لأني كنت أعيشها وكانت لها جوانب كثيرة تفتقر الى الوضوح. وكان من الطبيعي أن أتحول مرة أخرى الى منجم الطفولة. فقررت أن أقتطع منها لحظات يمكنني، في حدود وعي الآني، أن أسيطر عليها.

ولا زلت أحتفظ بأرق المشاعر لتلك اللحظات التي كنت أنفرد فيها بنفسي الى جوار سور السجن، مشرفا على مساحات شاسعة من رمال الصحراء، لأكتب فصولا من رواية ثانية، لم يقيض لها، هي الاخرى، أن تكتمل.

ذلك أنه أفرج عنا فجأة في منتصف عام ١٩٦٤، قبل أيام قليلة من تحويل مجرى النيل وانتهاء العمل في المرحلة الاولى من السد العالي. وخرجت الى الحرية بعد خمس سنوات ونصف من السجن، لأواجه عالما مختلفاً بحكم ما تعرضت له أنا شخصياً من تغيرات بالغة (دخلته في الواحدة والعشرين، وغادرته في السادسة والعشرين)، بالإضافة الى التغيرات التي لحقت بالمجتمع نتيجة الثورة الاجتماعية التي قام بها جمال عبد الناصر في أوائل الستينات. ألفيت طبقات قد اندثرت وطبقات غيرها ظهرت. وجدت أجهزة التلفزيون تحتل أغلب البيوت. والناس تعاني هموماً مختلفة للغاية. وكان ثمة أشياء غير مفهومة: الحديث يجري عن اشتراكية تطبق، هي ما كنت أحلم به ودخلت السجن من أجله. أما الذين يطبقونها فهم والمنتفعون بها أجنحة متعددة من البرجوازية الصغيرة، انطلقت من عقالها لتنشر كل فكريتها في الحياة والادب والسياسة والفن باسم الاشتراكية العلمية. عالم مختلف اذن عما كنت أحلم به. لكن النظام مشتبك في معركة ضارية مع الامبريالية وليس هناك غير مكان واحد للمناضل السياسي: أن يقف في الصف. أما الكاتب الروائي، فماذا يفعل؟.

كان من الصعب علي أن أحبس نفسي عما يحدث حولي وأدفنها في منجم الطفولة الذاخر. وفشلت كل محاولاتي في استكمال الرواية الثانية التي بدأتها في السجن. وبدلا من ذلك كنت أعود كل مساء الى غرفتي لأسجل في سطور محمومة أحداث اليوم، دون أي محاولة لتحليل أي شيء، مقتصراً على الصدمات التي أتلقاها في كل ساعة أثناء بحثي المشروع عن عمل وامرأة، ومن خلال محاولاتي لايضاح موقفي إزاء الأسئلة التي تنهمر علي من الاقارب والمعارف والاصدقاء.

وذات يوم لا أنساه، بينما أنا ساخط على نفسي لعجزي عن الكتابة، وقد بدأت تعذبني من جديد الأسئلة عن طريقي الخاص وصوتي المتميز، ألقيت نظرة على هذه السطور المحمومة التي تجمعت في أوراق قليلة. وألفيتني في موقف أرشميدس. ها هو الصدق الذي أبحث عنه. ها هي قطعة خام من واقع حقيقي لا تزويق فيه ولا محاولة لاخضاعه لتنظير سياسي أو فلسفي قد يخطىء. قطعة خام تنتظر أصابع الفنان لتصنع منها كائنا متكاملا متميزا. لقد وجدت موضوعي الخاص بشكله المتميز المرتبط به.

فبينما كانت الجملة القصيرة ذات السطح الجاف اللامبالي في محاولاتي السابقة مبدأ متلقناً من همينجواي الذي رفع في بداية عمله شعار «المس وامض»، اذا بها هنا نابعة من العمل ذاته: ففي حمى محاولتي للامساك بلحظة معاشة في ظروف غير مواتية، لم تكن لدي الامكانية لان أتمعن في التفاصيل وأتقصى الخلفيات والتعليلات. لكن «جملتي» ولدت نابضة بتيارات ومسارب خفية، تستكمل هذا النقص، وتخاطب في القارىء كلا من وعيه لاوعيه. وفي بعض الأحيان كنت أجدها غير كافية، فاستكمل الموقف بمعارضة انفعالية. وفي أحيان أخرى أجدها مكررة وزائدة عن الحاجة فاحذفها. هكذا ولدت «تلك الرائحة».

وقد واجهت هذه الرواية القصيرة الرفض التام في البداية سواء من جانب الدولة التي صادرتها أو النقاد الذين هاجموها، أما القراء الذين تسربت اليهم، فقد صدموا من صراحتها القاسية التي مست الابنية العقائدية والتقاليدية لديهم. وفي رأيي أن هذه الصدمة التي حققتها هي دليل نجاحها ونذير مبكر (أوائل ١٩٦٦) بفجيعة ١٩٦٧، وما تلاها من انتكاسات.

فقد أكدت غربة بطلها عما يجري حوله ورفضه ما هو مبتذل وبرجوازي وغير انساني. والغريب ان عدداً من النقاد التقدميين البارزين رأوا فيها «تشيؤاً» واستنكروا هذه الغربة غير المفهومة وادرجوها ضمن عجز المثقفين المنعزلين عن ادراك الظواهر الاجتماعية. فقد نظروا اليها من واقع التسليم بالواقع المعاش على أمل تطويره في المستقبل من خلال وحدة مجردة من الصراع للقوى التقدمية هي في حقيقتها تبعية مطلقة للسلطة الثورية المستبدة.

حددت «تلك الرائحة» الموقف الذي يدفعني اليه مزاجي الخاص: الوحدة بين الرواية والواقع والمؤلف وهي وحدة جعلتني أقف دائماً على حافة السيرة الذاتية، لا يفصلني عنها غير حاجز التشكيل الفني.

ولم تنصرم ثلاثة شهور على الانتهاء من روايتي «الاولى»، حتى كنت في طريقي الى موقع العمل في السد العالي. ففي ظل القيود المفروضة على حرية «الفعل» بدا السد العالي كأنه المكان الوحيد الذي تتحقق فيه هذه الحرية، فضلا عما يعنيه هذا البناء من الناحية المادية بالنسبة لمستقبل بلادي. كانت لدي شكوكي المختلفة وكنت أريد أن أقطع فيها برأي، وكنت أبحث عن امرأة: عن وجودي الجنسي الذي أربكته للغاية الأحداث الحياتية المتعارضة والمتلاحقة. وكنت ما أزال أتلمس طريقي في الكتابة.

وحملت معي بالصدفة كتاباً عن «ميكل أنجلو» كنت أقرأ فيه قبل النوم كعادتي كل ليلة، واذا بي أجد في مسيرته الفنية. كما فسرها مؤلف الكتاب، صدى للمشاكل الفنية التي أعانيها. فهو الذي رفض ان يكون موضوعه الاول من الاساطير كما شاء أساتذته، وأصر ان يكون ذاتياً، خاصاً به. وهو الذي كتب هذه الأبيات عن وظيفة الفنان:

لا تخطر فكرة للفنان مهما كانت عظمته،
وليس لها وجود في قشرة الصخر
فكل ما تستطيعه اليد التي تخدم العقل،
هو أن تفك سحر الرخام».

منهاج كامل للتأليف الفني، بل ورؤية فلسفية للحياة والفعل عموماً.

انطلقت أكتشف معالم السد العالي: الجغرافية والهندسية والتاريخية والسياسية والإنسانية، وسرعان ما أصبحت «أنا» والسد و«مايكل انجلو» وحدة متفاعلة لا يمكن تجزئتها. وفي هذه الوحدة تكمن شروط الرواية المطلوبة: كل ما يتعين علي عمله هو أن أفك سحر الرخام.

يتألف السد- جغرافياً وهندسياً - من ثلاثة أقسام: قسم أمامي وآخر خلفي وثالث بينهما. وتتألف رحلتي من ثلاثة أقسام: القاهرة السد - السد نفسه - السد ابو سمبل. ويتكون البناء من القسمين الأمامي والخلفي من أربع عمليات مختلفة ترتبط كل منها بآلة معينة ومادة معينة.

أربعة فصول صعدا الى السد وأربعة هبوطاً منه. أما السد نفسه فله قلب: النواة الصماء أو الستارة الحديدية المنيعة التي تتألف - للغرابة - من أبسط المواد وأكثرها ضعفاً: التراب. لكن هذا التراب عندما يمزج بالماء ويحقن ببعض المواد المستوردة من الاتحاد السوفييتي يتحول الى حاجز منيع في وجه الزمن.

وفي هذا الجزء الوسطي تلتقي كل عناصر السد والرواية وتتجمع تلك الشذرات والإيماءات والذكريات والاحداث في بؤرة حية، لحظة فعل متوترة، وهي الخلاص المشروط (بالحب) والمَنْفى (من أجل أي شيء كل هذا؟).

رفعت شعار تحقيق أقصى وحدة بين الشكل والمضمون. وقضيت شهوراً في محاولة لاعطاء كل صفحة من مخطوطي، وكل فقرة في هذه الصفحة، شكلا يتفق وأشكال المواد الرئيسية المكونة للسد: الصخور والرمال والأتربة. ثم تخليت عن هذا الهدف - من الناحية التشكيلية البصرية - عندما وجدت أنه يحتاج مني الى سنوات. وركزت جهدي على اللغة.

في «تلك الرائحة» كانت لغتي تلقائية بها شيء من الركاكة التي حافظت عليها عن قصد عندما وجدت لها جمالية من نوع خاص، تخدم الخطاب المقصود. لكن «نجمة أغسطس» كانت تتطلب، بحكم الوحدة المبتغاة بين الشكل والمضمون موقفاً مختلفاً من اللغة.

فالصخور، وهي المادة الرئيسية لبناء السد، هي على حد تعبير ميكل أنجلو، شيء يقيني لا يناقش من أي زاوية.

وفي عملية جمع شتات العالم المتناثر للسد، حيث كل شيء قابل للتأويل والتحليل، كانت ثمة حاجة الى هذه الصخور، الدعامات التي لا تحتمل النقاش.

الالتجاء اذن للاسلوب التقريري البارد من السطح، الذي جرب من قبل، مع إضافة جديدة، هي الاعتناء بان يكون محدداً للغاية، وأن تتطابق اللفظة مع المعنى تطابقاً تاماً، وان يخلو تماماً من التشبيهات والألاعيب اللغوية والأدبية التقليدية.

الرمال مادة أخرى هامة من مواد البناء، هي أحياناً خشنة، وأحياناً ناعمة. وفي الأصل كانت الرمال صخوراً رسوبية، ترسبت مع الزمن وتفتتت بعوامل التعرية. ألا تتطابق هذه المادة من مواد السد، مع مادة أخرى من مواد الرواية هي الذكريات؟

والتأملات المرتبطة بالابداع الفني لدى مايكل أنجلو؟ من هنا جاء الأسلوب الغنائي في المعارضات الانفعالية للسرد الرئيسي.

وفي القسم الوسطي، حيث تختلط كل العناصر في وحدة حية، تصبح الحاجة ماسة الى جلة واحدة متوترة تصور تلك اللحظة النادرة، لحظة الفعل على مستوياته المتعددة (الجنس - السياسة - الفن) في لحظة تحقق قصيرة وعميقة.

من هنا جاءت التعددية اللغوية الأسلوبية التي كان الدكتور برادة أول من اهتم بدلالتها في بحثه القيم واعتبرها مفتاحاً لتحديد الرؤية للعالم في «نجمة أغسطس».

ومن قبل، بذل الدكتور بطرس حلاق جهداً عميقاً في دراسة البناء الداخلي للرواية، لكنه أسقط عليها نتائج مسبقة تتفق ووجهة نظره الخاصة بشأن الحداثة والمعاصرة. ولهذا السبب لم يعبأ بهذه التعددية الأسلوبية، وتوقف عند الأسلوب التقريري في السرد الرئيسي ليستخلص منه أوجه بل ومحاكاة لرواية التحولات لميشيل بوتور.

والواقع انني لم أقرأ الرواية المذكورة لأني أولا لا أقرأ بالفرنسية. أما قراءاتي بالإنجليزية لأعمال أصحاب الرواية الجديدة في فرنسا فلم تتعد بعض أعمال روب آلان جريبه وناتالي ساروت وكلود سيمون. الاطرف من هذا اني لم أقرأ من أعمال هؤلاء غير بضع صفحات أشعرتني بالملل الشديد مما صرفني حتى اليوم عن مواصلة القراءة.

لكن هذا لا يكفي لنفي امكانية التأثر بهذه المدرسة من خلال الدراسات النقدية والعروض الصحفية. ولست أجد غضاضة في هذا التأثر ان صح. فنحن لا نكتب من فراغ. ومن حقي أن أستفيد من معطيات وتجارب الآخرين بشرط أن أضيف اليها شيئاً. فالتاريخ الأدبي هو تاريخ الاضافات والتجاوزات. وقد سبق ان اعترفت باني تخرجت من مدرسة هيمنجواي. لكن التأثر غير التقليد والمحاكاة. فإذا ما استخدم أحد المنولوج الداخلي، هل نعتبره مقلداً لجويس؟ المشكلة تبقى دائماً في الرؤية.

وعلى سبيل المثال، فان الآلة عند أصحاب الرواية الجديدة في فرنسا عدو. وهي في «نجمة أغسطس»، على عكس ما ارتأى الأستاذ بطرس الحلاق، صديق حميم.

وقد اعطى الاستاذ محمود امين العالم هذه النقطة حقها في البحث الذي استمعنا إليه. لكن بحثه بصورة عامة كان أقرب الى العرض الصحفي منه الى التحليل النقدي العميق.

والاستاذ العالم هو نفسه الذي روى في كلمة الافتتاح كيف رفع في الخمسينات شعار تأمل الظاهرة الأدبية من حيث الصياغة والمضمون، لأن الصياغة ليست الاطار الخارجي للصنيع الأدبي بل هي عملية داخلية فعالة فيه، والعلاقة عضوية بينهما.

واعترف الاستاذ العالم في كلمته، بانه في التطبيق، كان يقف عند حدود الظواهر الخارجية ولا يغوص في أعماق التقنية الداخلية. وقال أنه يطمح الآن الى نقد يتدارس «بدقة وعناية

تفاصيل التقنية الداخلية للعمل الأدبي » كنقطة انطلاق لتحديد الدلالات الخارجية.

لكن بحثه جاء مجرداً من هذا الطموح، اذ اكتفى بالظواهر الخارجية العامة للرواية،أي ذلك الجانب من النقد الموجه - عبر الصحيفة - الى القارىء.

فماذا أستفيد أنا - الكاتب - من مثل هذا النقد؟.

ان العلاقة بين الكاتب والناقد العربيين، هي الى الآن علاقة غير سوية. فالكاتب يتطلع الى الناقد منتظراً منه بلورة - ولا أقول حلولاً - للمشاكل التي تعترضه في عمله، ورأياً كاشفاً يستند الى نظرة أشمل، تحليلية، مقارنة، متمرسة، يمكن أن يسترشد به.

لكننا لا نجد لدى النقاد العرب - فيما عدا حالات استثنائية - سوى الخطاب الموجه للقارىء وحده.

ويتعين علي أن أعكف على مشاكلي في وحدة تامة: هل من حقي أن أكتب خلال وحدة متصورة بين ذاتي الانسانية وذاتي الروائية والواقع نفسه؟ هل أواصل طريقي المضاد « للتأليف »، القريب من السيرة الذاتية؟ هل اذا طعمته ببعض الحيل الصغيرة (القالب البوليسي مثلا كان من الممكن استخدامه في نجمة أغسطس من أجل التشويق) يصبح في امكاني ان أصل الى الجمهور العريض؟ كيف يمكن ان أحكي حكاية تمتع القارىء العادي في نفس الوقت الذي تستجيب فيه الى مطالب القارىء المثقف المتعمق ولا تقدم أي تنازل عن المبادىء التي تحكم رؤية متميزة أطمح الى التعبير عنها؟.

ألا تتحول القواعد الصارمة التي يضعها الكاتب لنفسه الى سجن؟ ألم تكتب كثير من الاعمال العالمية المحبوبة بحرية ما؟ هل يصل الكاتب في عمله الى درجة من التمرس والنضج تتيح له ان يكسر القواعد التي وضعها لنفسه؟ وألا يعني هذا العمل من خلال قواعد جديدة؟ وهل يمكن ان تكون القواعد الجديدة أكثر مرونة؟.

في بداية هذا العام كتبت قصة قصيرة بعنوان « اللجنة » تحولت الآن الى رواية. وقد كتبت في اطار التمرد على كل القواعد التي سجنت نفسي في حدودها طوال السنوات الماضية. فهي أساساً مكتوبة بصورة عفوية للغاية، وان كانت محكمة من خلال قانونها الخاص. انها ليست قطعة من الواقع تعيد أصابع الفنان تشكيلها لتصبح واقعا جديداً، فهي منذ البداية واقع مواز تماماً، على نسق التقليد الأدبي العام.

هل هي « نقلة » جديدة؟ لا أعتقد. فقبلها كنت أعمل في رواية جديدة تمثل تطويراً للمبادىء التي حكمت « نجمة أغسطس ». وعندما أنتهي من « اللجنة »، سأعود لأواصل العمل في الرواية الأخرى. ولن يعدو الأمر في حالة « اللجنة » أن يكون مجرد رغبة نزقة في التمرد على الذات. في مقاومة رتابة الكتابة وفقاً لنهج صارم. انها لعبة من لعب الخيال قد تتكرر او لا تتكرر.

وهي نفس الرغبة التي دفعتني لكتابة الروايات العلمية. وهي شيء مختلف عما يعرف بالروايات العلمية الخيالية. وقد كتبت منها حتى الآن أربعاً (ستنشر قريباً عن دار الفتى العربي البيروتية) متبعاً نفس المنهج: دراسة المادة العلمية دراسة عميقة والتعامل معها بخيال مفتوح (مع ضرورة المحافظة على الحقائق العلمية) بحيث تعطي الشكل والأسلوب الضروريين. وتصبح كل رواية مغامرة مستقلة.

وفي الروايات العلمية لم يكن ثمة مجال للجملة القصيرة المحايدة أو الموجزة. ان « جبل الثلج » لا نفع له هنا. فلا بد من شرح تفاصيل هذا العالم كي يصبح مفهوماً من القارىء. ولا بأس من استخدام التشبيهات وكافة الحيل اللغوية لتحقيق هذا الهدف.

ثمة « صخرة » يمكن الاستناد اليها: كل شيء يخضع لما تريد أن تقوله. وهي مقولة قديمة جداً يثبت تجددها كل يوم. لكن الامر ليس بهذه البساطة. فلا بد من أقصى حرية في الخيال، وأقصى معرفة ممكنة بحقائق الحياة والعلم وقوانين المجتمع والتطور، والتراث العالمي والتجارب المعاصرة، وأقصى جرأة على التجريب وكسر القواعد البالية واستحداث قواعد جديدة، ولا بد أساساً، وقبل كل شيء، من الصدق.

صنع الله ابراهيم



ماذا اريد من الرواية؟

الاجابة السهلة، المباشرة عن هذا هو أن مفهومي للرواية هو أيضاً مفهومي للقصة القصيرة، وللعمل الفني ذاته، ولصورة خاصة ومتميزة من العمل الفني.. صورة تقترب اقتراباً بقدر الامكان من روح العصر، ومن خصائص المكان والزمان الذي نعيش فيه، في الوقت الذي تحتفظ فيه بامكانية تجاوز العصر والمكان. الرواية عمل متفرد ومتميز يجب، بالطبع، أن تتوفر له كل مقومات العمل الفني التي طالما اختلف الكتاب والنقاد والفنانون في توصيفها. ان شكلها ذاته يفرض عليها قيوداً صارمة.. وهذا القيد المفروض عليها من الشكل يمكن ان يتيح لها حرية لا تكاد تتوفر لفن أو لشكل آخر من أشكال الفنون. بمعنى ان الرواية، في ظني، هي اليوم الشكل الذي يمكن ان يحتوي على الشعر، وعلى الموسيقى وعلى اللمحات التشكيلية، بالاضافة الى ما يمكن، ولكنه ليس بالضرورة على أي حال، أن تحتوي عليه من خصائص الرواية التقليدية التي عرفناها منذ بداياتها. لست اظن ان الرواية يمكن ان تكون اليوم شيئاً «بلزكياً»، ولا يمكن أن تكتفي بكونها متابعة للشكل الذي عرفته الرواية في القرن التاسع عشر، الرواية يجب أن تكشف رؤية الكاتب تنظيماً مكثفاً.. ولكنه، أيضاً، ناقلاً وشديد الايحاء. وفي ما عدا هذا.. وفي ما عدا كونها الشكل الصارم المِطْوَاع معاً لابداع رؤية نافذة وعميقة.. بجانب هذا كله يجب ان تكون الرواية ، في ظني، عملاً حراً. والحرية هي من التيمات والموضوعات الاساسية، ومن الصبوات المحرقة اللاذعة التي تتسلل دائماً الى كل ما اكتب. الحرية المتحققة والمحبطة معاً. فاذا تناولنا المسألة بشكل تقني اكثر، قلت انني لا أتطلب من الرواية اليوم ان تكون واقعة سرد وحكاية، ولا ان تكون حاملاً لشعار أو لمغزى، ولكنها بلا شك شئت ام لم اشأ ستحمل دلالة. واذا كنت حسن الحظ، ستحمل قيمة عريضة او واسعة عن جانب من جوانب الحياة، ولا ان تكون كما يقال بالتعبير القالبي، شريحة من شرائح الحياة. اريدها ان تكون شيئاً تتوفر له الحرية الكاملة في داخل قيود يفرضها مضمونها ورؤيتها بنفسه على نفسه. أي ان تبتدع لنفسها حريتها وقانونها معاً.

.. يمكن ان تكون في الرواية دفقات من الشعر خالصة... لكن اظن انه يجب ان تحكم هذه الدفقة إطارات مِنَ النظام خفية ودقيقة، ولكنها موجودة. يمكن ان تكون في الرواية ايضاً صورة وجدانية من الفكر الخالص، هنا أيضاً اظن انه يجب ان يكون للفكر شعره الخاص، وقوامه القصصي. بمعنى آخر كما تستشف من كلامي، أترك للرواية، كما أترك لجميع الاعمال الفنية، حريتها الكاملة في أن تختط لنفسها الطريق الذي تُريد، وان تفترض بنفسها لنفسها القوانين المبدعة، هذا هو سرّ الابداع، ان تضع بنفسك القانون، وان تجد حريتك في داخل هذا القانون.

أرفض اذن الاطار التقليدي السردي، وأرفض قصة التسلية والطرافة، وأرفض قصة الشعار والهتاف مها اتخذت لانفسها من اقنعة وأرفض ايضاً قصة الضياع في متاهات اللفظ لمجرد اللفظ، او التردي في حمأة المونولوج الداخلي الطرية الرخية دون صلابة.

أحب للرواية ان تقف مع ذلك على أرض الواقع- وهو غير الواقع الفوتغرافي الخارجي- واحب لها ان تتقطر فيها كثافة عالم بأكمله، ان لم يكن العالم باكمله.

اطمح ايضاً ان تكون للقصة لغتها التي يمتاز كل مقطع فيها ببراءة الخلق الاوليّ، ان تتمرّد على شبهة لقالب الا اذا استخدمت القالب نفسه ضِدّ القالب.

واني لعميق الايمان- وعميق العشق ايضاً- بهذه اللغة التي ورثناها، ونكاد نبددها او نهملها. هذه اللغة العربية شديدة الغِنى، وصارمة الدّقة بارعة المدخل الى النفس وأظن أننا لا نكاد نعرف منها الا أطرافها.

أما الصبغة التقنية، فكما قلت لك من قبل اريدها حرّة الى مدى حدود الحرية، وليس للحرية حدود.. واريدها ايضاً صاحبة قانونها الخاص.. لا يهمني في شيء تصنيف التسميات، والمذاهب فليكن العمل الفني بعامة واقعياً، واذا شئت سريالياً او وجودياً او شيئاً، او رومانسياً، او ما احببت من تيارات، ومن تمازج بين التيارات بحدود تتسع او تضيق. لا ارفض على الكاتب شيئاً الا مسئولية كتابته، لكني اتطلب هذا السعي اللاعج الدائب الذي لا يتوقف ابداً نحو ما اسميه الحقيقة. هذا السعي هو الذي ندعوه بالصدق الفني. ولتكن الحقيقة ذات اقنعة سبعة ولكن كل قناع منها انما هو منسوب الى الحقيقة.. أي ان كل قناع منها فيه جانب من جوانب هذا الجوهر، او هذا الكنز الذي يقع وراء اربعين باباً مرصوداً لا تنفتح الاّ بقوة الفن.

ارتباطي وايماني بما هو مقوم للانسان، حريته التي لا يمكن ان تهدر، توقه الى العدالة والى الجمال. نشوته بالحس، وصوفيته

بالمطلق. مأساته الكونية المحتومة كانسان. وقدره المجيد في مجابهتها تكاتله الحميم مع رصفائه في المجتمع، وفي الحياة، وفي الكون.. كلها لبّ حقيقته المغلقة.. وكلها موضوعات، اوثيمات العمل الفني والذي لا يمكن ان يفي بها الوفاء الحق الا العمل الفني.

مخارج للخروج من الازمة كأنها الابواب الضيقة في الاساطير القديمة لا بد من ولوجها الى جوهر الكنز المرصود.

لا أكتب القصة الا بعد ان تعيش القصة معي، وتعيش بي فترات متطاولة من الزمن، يحدث فيها هذا التخمر والنضج البطيء الطويل على نار تحتدم احياناً، وتهدأ، وان كانت تظل متوقدة دائماً الى حدّ ان بعض القصص لم اكتبها بالفعل الا بعد نحو عشر سنوات او اكثر من بداية انبثاقها في هذا العالم الداخلي المزدحم الذي تقطنه الشخصيات والاحداث والمواقف والاوضاع المتحققة، في النهاية، في النزر اليسير من الحالات والباقية، في اغلبها، في طور التخلق المستمر. وهو أيضاً ما حدث خلال سنوات ثمانية قطعتها في كتابة بداية واحدة. حتى الآن. ومن ثم، فيبدو ان فترة التخلق الطويلة والكامنة، والتي تدور في الغالب الاعم منها، على مستوى اعلى قليلاً من مستوى اللاوعي، والمرتبطة، بالتأكيد، بجذور لا تطفر الى طبقة الوعي الكامل إلا في لحظة توهج لحظة الخلق ذاتها، هذه الجذور هي التي تحكم كلّ مقومات القصة في النهاية.. فلا يبقى، بعد ذلك الا الطفيف جداً من ضبط النّغميات اذا شئت.. حيث لم اكد امس الصيغة الاولى بعد كتابتها الا اهون مسّ.

فاذا فرغنا من هذا التوضيح ووصلنا الى صلب المسألة كانت اجابتي، انني أرى في اللغة - وهي الأداة والخامة التي يصوغ منها الكاتب وبها عمله - لها اهمية قصوى.. وليس مناط هذه الاهمية عندي مناطاً شكلياً، ولا خارجياً. فانت تعرف انه لا فكر ولا حس بدون لغة.. وإن اللغة مقوم اساسي من مقومات اللاوعي نفسه بل هي في هذا المستوى تحصل اعماق الرمز وتختلط بمكونات الحياة الاولية. واللغة قد تكون تشكيلية وقد تكون موسيقية، وقد تحتمل هذه الابعاد جميعاً، وتثرى بها. وفي يقيني ان اللغة العربية لغة شديدة الغنى والخصوبة، ومطواعة ومرنة وصارمة الدقة في وقت معاً، وانها في الحقيقة قادرة على ان تكتسب روح العصر، وان تفي بحساسيته، وان تحمل بجلاء مهمة بيان معارج الفكر الحديث مهما بدا فيه من غنى.. ولا اريد ان اقول من تعقيد. وان ما علينا نحن اصحاب اللغة ألا نتهيبها، وألا نهون منها معاً.. فهي لغتنا، وليست لغة متاحف القواميس، ولا محاجر الآثار. ولست اريد ان اقول اننا نحن الكتاب سادتها، كما اننا لسنا خدمها.

العلاقة بيني، على الاقل، وبين اللغة ليست فقط علاقة عشق وتدلّه.. بل هي علاقة تشابك حياتي غنى اطمح ان يكون مثرياً من الجانبين. ان سعيي هو ان انطق بهذه اللغة حساسيتي وفكري في سياق العصر. بل في ما آمل ان يكون سياق المستقبل أيضاً، وان اعطي صوتاً لمن لا صوت لهم، ولما ليس له صوت، عن طريق هذه اللغة التي لا تنفصل عن عضوية الحياة، ولا عن بناء العمل الفني.

في المرحلة الراهنة لا أخفي عليكم ان ثمة نزعات تعصف في نحو نوع من التدمير والنسف للقوالب اللغوية المصطلح عليها، حتى في تيار ما يعرف بالموجات الجديدة.. تدفعني حوافز غامضة وغلابة نحو نوع من التفجير للأبنية التي يتقلص تحتها الفكر والحس محاولاً ان اجد بين انقاض هذه الركامات الجوهر الثمين الحي. وفي روايتي التي اكتبها الآن: «راحة» بدايات التلقي لهذه النزعات التي ارجو ان لا تكون مجرد نزعات، بل احس من جرائها بمسئولية مثقلة وفادحة جنباً الى جنب، مع متعة خارقة. أحس فرضاً والتزاماً الى جانب الانصياع والاستسلام. لموجات مخصبة في هذا الخضمّ من تمازج اللغة بمادة الحياة. فليس الامر مجرد تفتيت وانفلات بقدر ما هو فتح لابواب موصدة تضرب وراءها سيول عارمة تريد ان تندفق، واريد لها ان تتدفق وفقاً لقانونها الخاص وحريتها الخاصة.

هب هذه شكلانية؟ .

لا أظن، بالقطع لا أظن.

- أظن أن الوسائل التكنيكية عندي من منبعين: كيفية تخلّق التجربة القصصية، وموضوع هذه التجربة أي طبيعة مادتها العضوية.

وأظن من السهل عليك ان تسمي هذه الوسائل بأسمائها التكنيكية، وليس مهمّاً في ظني ان نسميها الا بقدر ما يساعدنا ذلك في تقصي دورها: واظن ان لها دوراً في عملية التوصيل والتواصل التي تتمثل في العمل الفني نفسه، الايحاء بما وراء الاداة التكنيكية من خبرة انفعالية او رؤيا فكرية.

المونولوج الداخلي قد يرتبط بأن وعي الانسان - بذاته وبالاخرين والكون من حوله - هو الحقيقة الاولى الجذرية الوحيدة التي لا شك فيها.

وتداخل الماضي والحاضر والمستقبل قد يعني عندي ان تيار الوعي لا يجري في السياق الزمني المتواضع عليه، بل ان له سياقاً زمنياً لا يعترف بانقضاء الزمن او بأن هناك في المستقبل زمناً لم يحدث بعد، بل لا يعرف هذا السياق أصلاً، وانما الزمن عنده لحظة متجددة أبداً، هو حاضر أبداً - ومن ثم فهو ليس حاضراً (لا بد للمضارع، في منطق الامور، ان يكون له فعل ماض) بل هو خارج السياق المتسلسل، ومن هنا تأتي اللازمنية ويأتي انصهار الزمان والمكان في وحدة حياة لا تعرف لها موقعاً الا التحقق - سواء كانت واقعاً او حلماً.

ولكن الصيغ الحوارية التي تدخل في صلب السرد تؤتي أثراً ضرورياً يحطم هذه الصرامة في صميمية التجربة ويعدل بالضرورة من خصيصتها الحميمة، انها تشير الى الآخر وتؤكده والاخر حقيقة أخرى، بدائية وجذرية لا شك فيها، حقيقة لا تحتاج المعرفة بها الى برهان خارجي. ولكنها أيضاً حقيقة تجري على مستويين: المستوى العميق الجذري، والمستوى الليلي اذا كنت قد

التقطت ماذا أعني بهذا الايماء، والمستوى الاجتماعي اليومي، مستوى حياة السوق والجري وراء اكل العيش. هذا تفسيراً للصيغ الفصحى من ناحية، وللصيغ العامية التي تأتي أحياناً بمادتها الخام، واحياناً مصوغة في قالب عربيّ ارجو ان يكون بيّناً من ناحية أخرى في الحوار الذي يقتحم صلب الخبرة الانفعالية او الفكرية في معظم ما كتبت؟

بالطبع هناك الى جانب ذلك وسائل اخرى كثيرة قد يعييني حصرها، واكتفي بالاشارة الى احداها: أظن ان صور الطبيعة الخارجية عندي تندرج اساساً تحت نوعين متمايزين، متضادين، فهي اما من صميم خبرة داخلية وليست مجرد ديكور جميل او اكسسوار« يساعدعلى تجسيم الجو »، وهي هنا معاناة لا شأن لها بما يحدث او ما يقوم في خارج الذات. وفي مقابل ذلك هناك الطبيعة التي تقف غامضة، منافية للذات، في سياق آخر، في نطاق اجنبي تماماً، وخارجي تماماً، بل لا تكاد تكون هناك علاقة نسبية على الاطلاق بينها وبين الذات، فليس هناك انشقاق كامل وهوة لا جسر عليها، تكاد تنتفي النسبية بينها وبين الذات، من الاساس كان كلا منها يقع في سياق لا صلة له بالثاني، ولو كانت صلة التنافي والتضاد والتخارج. وأترك لك ان تستشف مدى نجاحي او اخفاقي في الايحاء بهذين المستويين من تناول للمشاهد الطبيعية، في قصصي بوسائل الرصد من ناحية، والتداخل من ناحية أخرى.

وسوف يكون علي هنا ان انهي تلك الفكرة، او ذلك المنطق الذي بدأت به، فكرة الاندماج بين الذاتي والموضوع، بين المطلق والنسبي، بين المجرد والحسي، وان اجد لها تطبيقاتها في الصياغة الفنية.

لقد كان العالم الداخلي منذ البداية يفرض نفسه على رؤيتي، ولكني لم افقد لحظة واحدة هذا الحس العاري الاعصاب.. المتوفز بكل لسة، دع عنك الثقل الرازح، للعالم الخارجي أيضاً.

ومن هنا جاءت محاولتي دائماً في الصياغة الفنية للعثور على تلك الكلمة، ذلك الترابط النغمي، ذلك التكامل البنيوي، التي تفي جميعاً بالشرط « الداخلي - الخارجي »، بمعنى ان الصياغة الآتية من الخارج، التقريرية، القالبية - الباردة تسقط على الفور من يدي ركاماً وانقاضاً، بينا تجذبني الكلمة والصيغة والنظرة التي تتوفر لها صيغة التفاعل. لعلك تلاحظ من الناحية التكنيكية البحتة ان معظم قاموسي يقوم على هذه الصياغات لا من الناحية اللغوية، فحسب، بل من ناحية المعاناة والمعايشة..

هناك عندي فيما أظن سواء في اللغة او في التركيبة الفنية كلها تلك التعددية التي تطمح الى الانصهار في كل متماسك، ليس أحادياً أي منولوجياً، بل متجاوزاً التكاثر ومحوياً اياّه..

ومن هنا أيضاً تلك الصياغة التي يفقد الزمن التقليدي فيها تعاقبه وتسلسله الآلي لكي يحتفظ بسمتين قد يبدوان نقيضين وان كنت احسها متكاملين: اولاهما تلك الآنية المتحددة بكل خصائص اللحظة الهاربة وقد اوقفت في مسارها، كما لو ان سيولتها قد تجمدت وعرضيتها قد خلدت، محاولة اقتناص ما لا يمكن ان يقتنص في تدفقة الدائم، محاولة اسباغ الثبات على ما هو في جوهره متحرك وعابر، في الوقت نفسه الذي يصبح فيه الزمن خارج الزمنية كلها بحيث يتداخل وينصهر الماضي والمستقبل والحاضر وتضيع الحدود بينها، وتنتقل الخبرة الى مستوى لا يعود فيه لهذا التقسيم المصطلح عليه والمفيد في الحياة اليومية معنى ما، كأنه لم يوجد قط، والطرائق التكنيكية لهذا، اذا تأملتها فيما بعد استطعت ان تردها الى مناهجها المعروفة من منلوج داخلي وتمازج بين الشيء وأثره النفسي، وتحطيم لتراكيب اللغة التقليدية، لكي تلتصق بتلك السيولة المتدفقة الباقية معاً.

ثم اعطاء التجاوبات بين العناصر عن طريق مجموعة الاستعارات والتشبيهات التي لا يوجد فيها تقابل بين عنصري الاستعارة بقدر ما يوجد فيها تمازج وتداغم بين عناصر الكثرة في وحدة كلية.

السماء والبحر - مثلاً - عندي فيما احس ليست ظواهر طبيعية بقدر ما هي رموز كلية ووقائع حسية في الوقت نفسه من خلال هذه العوامل التي تسهم في تشكيل العمل الفني اطمح الى اقامة صلة حميمة بيني وبين قارئي، والواقع انني لا اطمح الى ايجادها بقدر ما اسعى الى استعادتها بعد ان طمستها اولاً لحظات حياة السوق، وثانياً قوالب الاشكال الفنية التي سقطت حيويتها وطزاجتها فلم تعد الا حواجز عوائق.

ان احساسي بارتفاع الحيطان بين النفس وذاتها، بين الذاتي والموضوع بين المجتمع والفرد، وبين الانسان والكون، ينبع عن حسّ مقارن بضرورة تهديمها، عن لوعة دافعة الى التواصل الوثيق الذي يكاد يكون عضوياً بينها جميعاً.

لعلي استشفّ، من خلال ما سبق، ان هناك اولاً نزعة عندي نحو الشمولية او سعياً نحو الحقيقة الكاملة، بحيث لا يجوز الجزئي على العام، وبحيث يرتبط النسبي بالمطلق وبحيث تصبح الطبيعة نفسها، بصخورها وسمائها وبحرها مثلاً، رموزاً في دراما داخلية ويصبح الحس والهاجس والفكرة شخوصاً متموضعة في الخارج أيضاً ونصبا لها حياتها الخارجة عن نطاق سور الحياة الداخلية... أي ان هناك سعياً نحو قهر التحددية، مع التسليم بها، نحو الواحدية المنوعة المتكثرة الجوانب.

فاذا كان هذا هو السعي العام، فان القيم الاساسية عندي كما أشرت من قبل هي قيم الايمان المحرق بحرية الانسان والحس المعذب بالقهر الضاغط لها في وقت معاً. وهناك اللهفة اللاعجة نحو الصدق واستبشاع ما هو زائف واجنبي وغريب عن جوهر الانسان، مع التسليم، في الوقت نفسه، بذلك الشر المركوز في دخيلته.. تلك التفاحة المسمومة التي تحصل معها بذرة العناء. وهناك الحب الجسدي التتري الذي يكاد يشرف من فرط الحسية ذاتها على مشارف صوفية.. حب يتجاوز الجسدي والآني الى المطلق والمجرد.. المشتعلة سماؤه ببياض محترق. وهناك النزعة نحو التواصل الحميم والحس (الداعي الى التمرد) الحس بالغربة

المضروبة على كل منا ضربة قاضية، بحيث لا يفتأ الشوق الى تحطيمها محبوطاً ومتجدداً أيضاً. وهناك ايضاً حس بالجمال حتى الكامن منه وراء القبح والتشويه أو حس بظلم كوني ومجتمعي ونفسي يقع على الانسان.. وبني يكد ويكافح لنفيه واحلال قيمة العدالة محله.

هناك ايضاً حسّ بالوحدة الاساسية التي تربط بين الناس والتفرد الاساسي الذي يفصل بينهم، والصراع الدائب بين الوحشة والنبذ، وبين القربى والتواصل الى حد الاندماج.

هذه، في ما أظن البؤر الاساسية المشعة في عرض نسيج العمل الذي اقوم به. والتي تفرض بدورها لغة متسقة معها من الناحية الشكلية، ومحتوى يسعى دائماً الى النهوض بها.. وجهداً واعياً معاً، لتحقيق نقطة الانصهار الكاملة بينها جميعاً.

هل هذا التصور يسقط الصراع بين الطبقات، المتغاير بين ما يسمى بالفئات او الجماعات الانسانية؟ لا، يسقطه، فلا اظن انه من الممكن القول باسقاطه. وليس عندي تجريد، او تعميم «للانسان» أظن ذلك اغراقاً في التّبسيطية.

أريد مع ذلك ان اقول اذن ان الحبوط وضع يمر الانسان - كل انسان - بحكم وجوده الانساني ذاته، هل اقول بحكم وجوده الطبقي أيضاً؟ بحكم ما يحمل من نزوعات محرقة نحو الاشباع لا تتحقق بكاملها ابداً، بحكم ما في داخله من حسّ بالقدرة اللانهائية - نازعة مندفعة نحو موضوعات حسية وعضوية وثقافية، ماذا أقول؟ بالتعبير الدارج القبس أقول مادية وروحية معاً، ومن غير اشارة الى وضع فلسفي معين لا عدار لها - وبحكم القهر الضروري الذي تمثله محدودية القدرة الفعلية، وحواجز العالم العضوي والفيزيقي والاجتماعي والكوني، الحواجز التي هي عندي موضوعات للتجاوز في الوقت نفسه. والانسان، منذ اول يوم في تخلقه، يتعلم رغماً عنه هذا الدرس الاول المرير: درس التكيف مع الواقع، درس الكبت كما يسميه علم النفس التحليلي، او الحبوط كما تسميه. ومع ذلك فان هذه الخبرة الاساسية في الحياة الانسانية - كل حياة انسانية - تقترن دائماً بانكار عميق فطري لها في دخيلة الانسان، كل انسان. وكلنا ينكر محدوديته، وعجزه، وموته، ونحن - جميعاً - في حلم ليلنا الانساني - نفعل المستحيل، وخالدون، وشهواتنا متحققة لا يقف امامها شيء، وحبنا كامل لا حد له.

اما الفن فليس فرارا من واقعنا - كالحلم ربما - بل سيطرة عليه، وتكيف معه، وحافز على التغلب عليه، لانه ليس كالحلم نشاطاً فردياً معزولاً، بل تواصل ومشاركة بين وعيين، بل منطقة جمعية من الوعي الانساني، من المعرفة الانسانية.

وهل احتاج بعد ذلك ان اقول ان تناول اوضاع الحبوط - في حدّ ذاته - انما ينطوي على تجاوز هذا الحبوط، والتغلب عليه وتأكيد التحقق؟ اما الفرار من الحبوط بتصوير التفاؤل الساذج، و «النماذج القادرة الفعالة»، فهو استسلام مرضي - يشبه الحيل التي يلجأ اليها مرضى العصاب النفسي - استسلام عصابي ينطوي على انكار الحقيقة. وعقاب هذا الانكار محتوى، نعرفه في فواجع المرضى العصابيين. وأظن ان في التأكيد على النماذج القادرة الفعالة الايجابية، عقاباً يتمثل في اهدار حقيقة الانسان، وامتهان كيانه، عقاباً يؤدي في النهاية الى السجون والمعتقلات التي تغص بضحايا النماذج القادرة الفعالة، ضحايا القهر الاجتماعي والسياسي اولئك الذين يريدون ان يؤكدوا ان لكل انسان حقاً جوهرياً في ان يقول لا، وان يحلم كما يشاء، وان يقول للآخرين انه يحلم «ويروي لهم حلمه الحميم الخاص. فيجدون فيه حلمهم الخاص أيضاً وتحقق لنا بذلك هذه المعرفة الخاصة التي هي عندي في رسالة الفن.

لست اعرف في الآتي ما هي الايديولوجيا التي تلهم هذا الكلام، وهذا في النهاية غير مهم بالنسبة لي ذاتياً، المهم في ظني هو في النهاية النص الروائي، وما يحمله بحكم بنيته نفسها. هنا أيضاً يأتي مجال «مجال المغالطة القصدية» ليس المهم ما يقوله أيّ منّا نحن جنس الروائيين في خارج عمله، بل ما يفعله - لماذا، واستخدم فعل الفعل هنا؟ - في داخل هذا العمل.

ولا اريد هنا ان يتأتى انطباع ما انني اخوض في غنائية ذاتية. اتمنى ان يكون في ما اقول نوع من المشاركة في الهموم الثقافية التي يحمل مسئوليتها الروائيون ونقاد الرواية والمشتغلون بعامة بالعمل العام.

الفن، في ظني، خبرة من اعمق خبرات المعرفة الكلية ومشاركة حميمة وعلى مستوى الحقيقة الانسانية الشاملة، وتحقق فريد لطاقات الانسان التي لا تكاد تحد في شتى الميادين ولكن وسائله وأدواته ما زالت وستظل سراً، مهما حاولنا ونجحنا، في اقتفاء وقع اقدامه السحرية. وفي ظني ان المعايير الخلقية الجمالية التي تحدثت عنها من قبل، هي مقومات الهيكل الذي ينبني عليه العمل الفني، ويبقى لحساسية الفنان ولتلك الخاصية العجيبة التي نسميها احياناً الالهام، تجسيد الكائن الحي الباهر الذي يعتمد ذلك الهيكل. ولست اريد ان احدد هذه المعايير الخلقية الجمالية تحديداً دقيقاً، الاحاطة الجامعة المانعة هنا شيء يفوق طاقتي، ولكنها على أي حال معايير تكاد تكون بيولوجية أيضاً: التناغم والتنافر، القصد والاستغناء عن الحشو، تطابق العضو والوظيفة، تكامل الجزء والكل، واتساق الكل مع البيئة، انتفاء الزور والخبث والترهل. الا ترى معي اشتباك المعايير الخلقية الجمالية البيولوجية معاً في هذا الكيان؟ الا ترى معي ان هذه القيم الواسطة الضرورية لتحقيق غايات فردية واجتماعية متكاملة، تندرج في بنية العلاقات الاشتراكية؟ لست اقصد ان تكون الممارسة الفنية، بهذا التصور، نوعاً من التدريب على الاشتراكية، كما كان المزعوم ان في دراسة الرياضيات او اللغة اليونانية نوعاً من التدريب على تكوين ملكة التفكير العقلي المنطقي الواضح المحكم. ليس هذا هو الموضوع. بل لعل قصدي ان يكون العمل الفني هنا اسهاماً في ارساء وتشكيل القيم التي تصوغ العلاقات الاشتراكية.

واضح اذن انني لست اهدف، بداءة، الى وضع قصة محكمة

الصنع، فيها حبكة ومفارقة ومفاجأة، ولحظة تنوير كما يقال، او قصة مسلية، او مثيرة للتفكير، او تدعو الى موقف اجتماعي معين، او «تصور» فقط واقعاً معيناً وتشير فقط الى تعبير اجتماعي معين، او حتى قصة تتخذ لنفسها فقط موقفاً فلسفياً او ميتافيزيقيا معيناً. لست اهدف الى ذلك فقط، بل اطمح وبالطموح اعيش، الى ان يكون في قصتي شيء من ذلك كله، وشيء آخر يغير ذلك كله ويحوله الى مستوى آخر، او الى جوهر آخر مغاير تماماً، قد يعتمد على هذه العناصر، او يشتمل عليها، بشكل ما، لكنه ينطلق منها الى هدف آخر (قد يبلغه او لايبلغه، فلنسلم بامكانية التحقق او القصور، ليس هذا موضوعنا) ولعل هذا الهدف الاخر هو ان يشاركني القارىء مشاركة حميمة، تتجاوز «الانا» الى تواصل جمعي ما على مستوى التجربة او الخبرة الفنية- مشاركة في معرفة من نوع خاص، معرفة للنفس وللعالم معاً، منصهرة في وحدة تجمع بين النسق والتناقض معاً، وتلتئم فيها الشتات. اهدف ان نذهب معاً- أنا وقارئي- نمضي على هذا الطريق الذي تتلمس فيه حقيقة مشتركة بيننا، قديمة وجديدة معاً: قديمة لانها جانب من حقيقتنا الانسانية، وجديدة لاننا نراها لاول مرة.

هناك عندي اذن افتراض- او ايمان- لا استطيع أبداً أن انكره: ان هناك حقيقية انسانية، ليست مجردة، ليست معممة تشتمل على الوضع الطبقي الذي هو مقوم من مقوماتها ولكنها تتجاوزه.

هل هذه النزعة الانسانية او الانسية التقليدية؟ هل هذه هي «حقيقة» البورجوازية الصغيرة كما يتجه التصنيف الشائع؟ هل هذه «حقيقة» يمليها تصور مثالي بالمعنى الفلسفي؟ لا اعتقد.. أظنها حقيقة الانسانية المجددة والمتفاعلة في مسيرتها التاريخية من طبقة الى طبقة.

مرة اخرى لا أدري.. ولا ارجو ان يكون ذلك صحيحاً.. لو وضعت نفسي داخل هذه الاشكالية لما امكن الخروج منها ابداً ومرة اخرى لا اقصد بالانا هنا ذاتاً متفردة رومانسية.. ربما كان الحل الدقيق الذي اعرفه هو العمل الفني نفسه، من داخله.

الكونية التي طالما حبست الانسان؟ عصر تحتشد فيه الملايين من البشر وتؤكد ذاتها في موجات كاسحة، وتقهر فيه في الوقت نفسه ارادة الملايين من الافراد، ويصبحون بالفعل فتاتاً مسحوقاً- ذلك كله يجري على مستويات أخرى لا شأن لها مباشرة بالفن او العمل القصصي، مستويات تكنولوجية، وسياسية، واجتماعية وعسكرية تتزلزل فيها الارض كل يوم زلزلات لا تحسب حساباً- بأي حال- لقصة قصيرة، أو طويلة، مهما كانت مكتوبة بلغة قوية، مهما كانت قوتها وجمالها؟ والعربية اليوم لغة قوية أو ان صح التعبير لست اقول انني نفضت يدي امام هذا التناقض، أقول فقط انه تناقض يحبط ارادتي احياناً عن انجاز العمل الفني، فلا اكتب الا وانا مدفوع دفعاً، ومغمض عيني عما اهدف اليه او لا اهدف اليه. ما قيمة ما اهدف اليه وما لا اهدف اليه؟

ذلك كله يسفر عن وجهه المروع، ما دمت قد اعرف انني لا اكتب شيئاً لاسلي او اعلم، او ادعو، او أصور واحلم حلماً. بل ما دمت لا استطيع، حتى لو اردت، ان افعل ذلك. كأنني اريد للفن ان يفعل شيئاً اعظم من ذلك كله بكثير، ان يقوم بدور النبوة او الفلسفة بمعناها القديم الشامل المستضيء- وكأنني، في هذا القرن العشرين، في هذه الرقعة الخلفية من عالم القرن العشرين، أقول لنفسي امكن هذا؟ واكتب بين الحين والحين كأنني اجبت على السؤال بالايجاب، دون ان ادري في اعماق نفسي هل الردّ فعلاً بالايجاب او بالنفي.

ما يزال يراودني التساؤل المقلق والخطير وغير المبرر عقلياً بأنه ربما لم يكن للفن دور فعال في الحياة الانسانية وبالقطع تثور على الفور كل الحجج المنطقية التي تدحض هذا السؤال والتي اعرفها حق المعرفة، ربما كان في ازدياد حدة هذا التساؤل في فترة من الفترات، ما ادى عندي الى نوع من الزمت والكف عن الكتابة، أضف اليه ان تعقد الحياة المجتمعية وشدة وطأتها قد اسهمت أيضاً في هذا الكف، ودعك من نوع من الحيرة بين قرار بالاختيار بين العمل المباشر، والكتابة التي هي بمعنى من المعاني عمل غير مباشر وفي مستوى آخر يمكن ان تعد عملاً مباشراً.. أهي حيرة انتهت الى اختيار الكتابة في نهاية الامر. ولم تزل الاسباب التي منعتني عن الكتابة قائمة ولكني قد اخترت. وهو نوع من الاختيار غير المبرر عقلياً، هو قفزة في الظلام حقيقة، وكل ما اكتبه يبدو لي بلا قيمة حقيقية هناك فارق شاسع بين ما اكتبه وبين ما اريد ان اقوله. من الاشياء التي اريد ان اقولها، وتغلبني على أمري، ذلك التجسيد عندي لنزعة غير مبررة نحو المطلق، ما أريده هو «المطلق» في العدل، المطلق في الحب، المطلق في الكمال، المطلق في الحرية، أي ان ما اريده هو المستحيل ودون المستحيل، يوجد الممكن. الممكن بطبيعته هو الجزئي والقاصر، وبالتالي المحبط المرير وبالتالي الضروري والمحتوم، في كل عمل اقوم به، سواء في حياتي او في الفن، يخيل إلي انني اثب نحو المطلق فتدق عنقي في قبضة الممكن، في كل مرة ولكن هناك نوعاً فيما يمكن ان نسميه (القهر) او الحواذ يدفعني الى هذه الوثبة المتكررة، مدركاً بيأس مسبق، وبأمل غير منطقي معاً ان صدمة السقوط سوف تأتي. ربما كان هذا الوضع ما يفسر جانباً من الامتناع عن الكتابة والنشر، ثم الاقبال عليها، في دورة متكررة ارجو ان تنقطع، وأعرف انها لن تنقطع.

لماذا اكتب اذن؟ اكتب لانني لا اعرف لماذا اكتب..! أمدفوعاً الى الكتابة بقوة قاهرة.. اعرف انني لا املك الا الكتابة سلاحاً للتغيير.. تغيير الذات وتغيير الآخر.. الى افضل ربما.. او اجمل.. او ادفأ في برد الوحشة والوحدة.. او اروح في حرّ العنف والاختناق.. لانني اتمنى أن اقتحم مقدار خطوة في ساحة الحقيقة التي لا حدود لها.. لانني اتمنى أن ترتفع معرفتي ومعرفتكم بالذات وبالعالم ولو كان ذلك مقدار قامة.. لانني لا أطيق ان

اتحمل في صمت جمال العالم واهواله.. فلا بد ان اقول.. لانني أريد أيضاً ان تظل العدالة حلماً حياً لا يموت وصرخة لا تطفئها قبضة القهر.. لانني اتمنى ان يكون في كلمة من تلك التي اكتب- او في مجمل ما اكتب- شيء يدفع ولو قارئا واحدا ان يرفع رأسه في كبرياء وان يحس معي ان العالم.. في النهاية.. ليس ارض الخراب واللامعنى.. لان الكتابة حديث حميم اتكلم به الى اناس اعرفهم ولا اعرفهم ولن يتاح لي قط ان اتكلم اليهم، وانا اريدهم- هؤلاء المجهولون الذين اعرفهم كما لا اعرف اقرب الاقرباء- ان يسمعوني وأن نسمع معاً عن ذات انفسنا معاً..

أكتب لانني اتمنى ان ارى هذه الارض العريقة التي اعيش فيها وقد انجابت عنها تماماً غاشية الظلم والظلام.. هل هذا ممكن؟ الكتابة هي الاجابة الوحيدة التي اعرفها، حتى ولو لم تكن اجابة..

مدفوعاً بقوة الحب- يا للكلمة التي شبعت ابتذالا وما زالت نضارتها لا تذوى!

مدفوعاً بأن الشر عمود صلب مركوز في ارض الناس جميعاً فيجب ان تنطفىء من تحته مواقد البخور ومحارق العبادة الوثنية! وحتى لو ظل الى الابد قائماً.. فليبق اذن في أرض مقفرة لا ترتوي على الاقل بدموع التماسيح..!

لان العالم لغز.. والمرأة لغز.. والانسان اخي لغز.. والكون كله.. لغز احمله في حبة قلبي وهو نواة صلبة في جسد العقل القلق الذي لا يصل الى حلّ.. وانا بالكتابة مدفوع الى مناوشة هذه النواة اهاجمها من كل جانب.. بلا امل في ان اكسرها.. ولا يأس من ان احمل عليها مرة بعد المرة حتى وان قصرت يدي وكل سلاحي.. وسلاحي هو عنف الحب ورقته.. اتمنى ان اكتب هذا.. ولهذا اكتب..!

ادوار الخراط

محمّد شكري

مفهومي للسّيرة الذاتيّة الشطـاريّة

لقد كتبت الجزء الأول من سيرتي الذاتية في زمن مبكر لبعض الاسباب:

– لم أكتبها بالمفهوم التقليدي المتسلسل تاريخياً Chronologiquement الذي غالباً ما تكون له علاقة بالنتاج الادبي الذاتي والموضوعي.

– أعتبرها سيرة ذاتية – روائية.

– حافزي الى كتابتها بهذا الشكل هو أنني حاولت، ضمن تجربتي حتى سن العشرين، أن اسجل مرحلة زمنية عن جيل الصعاليك في عهد الاحتلالين الاسباني والفرنسي والدول التي كانت لها هيمنة لا تقل عن الاحتلالين المباشرين، خاصة في مدينة طنجة الدولية.

– انها سيرة ذاتية – روائية – شطارية. Novela-Autobiografica-Picaresea.

ان الحياة التي عشتها، حتى تلك السن في عشيرة البؤساء والشطار، عن لاقصدية شخصية، كنت أستمدها، عن قهر، من كل ما هو لاأخلاقي. وما زال هذا النموذج الهجين من الطفولة المغربية يفرزه مجتمعنا المغربي حتى اليوم.

ان الطفل المغربي، من هذه الطبقة المهمشة، يصبح رجلاً، في سلوكه وملامحه، في السادسة أو السابعة من عمره.

لقد حاكمت نفسي وأسرتي والمجتمع، في هذه السن، بقانون الشيطان الذي أوعاني باكراً معنى الاستغلال والقمع اللذين أيقظا فيّ التمرد والحرية. لقد قال ألبير كامو: «لم اتعلم الحرية من كارل ماركس، ولكنني تعلمتها من البؤس».

تثار أيضاً قضية الصدق والكذب حول كتاب سيرهم الذاتية، وهم قلة في العالم العربي، والذين كتبوها اما بصناعة أدبية متحذلقة وبكثير من الحشمة والتستر او استوحوا فلسفة الحياة وحكمتها من حكايات جداتهم وعماتهم وداداتهم.[1]

صعب علينا أن نخون التاريخ الحقيقي للأحداث الواقعية، لأنه ليس: «التاريخ كابوساً أحاول أن أستيقظ منه» كما يقول جويس على لسان بطله ديدالوس. سهل أن نكذب عندما نكتب عن ذواتنا الحميمة وذوات الاخرين المغمورين.

أنا أعتقد ان كل ما يفكر فيه الانسان، بشرط أن يوحي بالصدق، فهو معيش، لأننا لا نملك بعد الواقع الموازي لافكارنا وتصوراتنا.

الانسان فكرة صادقة عن نفسه قبل أن يكون شيئاً في تصور الغير:

طرفة بن العبد، امرؤ القيس، المتنبي، المعري، بشار، الحلاج، دوستويفسكي، لوتر يامون، ولت ويتمان وامثالهم لعنهم زمانهم لان أفكارهم كانت اكبر من ان يستوعبها واقع مجتمعهم، ولكن هذا لا يعني ان الانسان لا يؤثر في عصره. ان أسماء شهداء الكلمة، قديماً وحديثاً، يفوق عدد جلاديهم، كما أننا اذا بحثنا في السجلات الذهبية للسادة سنجد أن عدد الخدم يفوق أيضاً عدد الضيوف.

ان الكتابة الملائكية، عن الانسان، قد تسلي ولكنها لا تخدم ولا تغير. اننا لا نملك الحرية والخيار في الكتابة التطويرية لان بعض الانظمة العربية الرجعية مسكونة بمرض ازدواجية التفكير. لقد قال عبد الكبير الخطيبي في كتابه: «رواية المغرب العربي»: «نحن نسمح للدعارة ان تكون في الشارع ولا نسمح لشخصية روائية أن تعهر».

ان ما تريده منا هذه الانظمة هو أن نكتب لها الانشاءات الديماغوجية لأنها ضد الوعي التقدمي الذي يهدد بقاءها. وفي احسن الاحوال تسمح لنا أن نلمح ولا نصرح. لهذا السبب تمتلىء الاسواق الادبية بكثير من الكتابات المليئة بالرموز والالغاز والشعوذة باسم الابداع.

هذه الافرازات هي التي تخدم ايديولوجية السادة العوالق (الفمبيريين) الذين يمتصون دماء المسودين.

ان الادب الشطاري ضد هذه الشبحية المضللة، خاصة السيرة الذاتية الشطارية التي هي وليدة طبقة شبه منفصلة الجذور عن أسرتها واقاربها مما يجعلها أقدر من السيرة الذاتية التقليدية على كشف المباذل، اذا اتيحت لكتابها الامكانيات الضرورية.

لقد كتبتها بضمير المتكلم وليس بضمير الغائب كما يفعل بعض الادباء. ان لعبة الضمائر هذه هي ايضاً نوع من المراوغة والاستغباء والتواضع الذي قد يحمل معنى الكبرياء، لأن «الانا» ليس دائماً تأكيداً للذات واكتراثاً بها كما ان الغائب المستعار ينبغي الا يغرينا بالنية الطيبة عن تجرد الذاتية من النرجسية.

ان ما كتبته في هذه السيرة أعتبره وثيقة اجتماعية، وليس أدباً، عن مرحلة معينة آثارها السيئة ما زالت تنخر مجتمعنا.

---

(١) هي الخادم التي ازمنت في خدمة أسرة. وهي بمثابة الجدة بالنسبة للاولاد.

بعض مكونات عالمي الروائي

جمال الغيطاني

« .. من خلال قراءتي لبعض الانتاج الروائي العربي لاحظت انه يدور في فلك الشكل الروائي الذي وجدت به الرواية في العالم الغربي، بل ان بعض الكتاب تأثروا باتجاهات معينة في الادب الغربي، وحاولوا نقلها الى تجربتهم الروائية، ومنذ فترة بعيدة شعرت بضرورة خلق اشكال فنية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربي، وربما كان السبب الكامن وراء ذلك اهتمامي المبكر منذ فترة بعيدة بالتاريخ، ونشأتي في منطقة القاهرة القديمة المزدحمة بالمساجد والاسبلة والبيوت القديمة، والاهم من ذلك علاقات الناس التي لا تزال في جوهرها تمت الى زمن آفل، ثم سبب آخر وهو إحساسي القوي بالزمن، هذه القوة التي لاراد لها، الزمن في صيرورته المخيفة، واستمراريته، وسيولته التي لا تتجمد أبداً، كان إحساسي بالزمن هو اساس مفهومي للتاريخ، التاريخ بالنسبة لي هو الزمن، ليس مفهومي للتاريخ انه عصر معين محدد بعلامات رمزية وضعها الانسان، اقصد السنوات والشهور والدقائق والثواني، هذه اللحظة التي اتحدث فيها الآن ولت الى غير رجعة. هل هناك فرق بين هذه اللحظة، وبين اللحظة التي هزم فيها السلطان الغوري في مرج دابق امام جيوش العثمانيين، او اللحظة التي وقف فيها القائد العباسي الموفق على اطلال عاصمة دولة الزنج في البصرة، او اللحظة التي اختفى فيها الحاكم بأمر الله، اذا كان هناك فرق فلتعيدوا اللحظة التي ولت اذا كانت قريبة طبقاً للتقسيم الميكانيكي للزمن الذي وضعه الانسان، بل اقول اكثر من ذلك ان الغد هو تاريخ مستقبلي متخيل، كل شيء يمضي مع الزمن ويولي، وكل شيء معرض ايضاً للتشويه والتبديل والتغيير في هذا المسار طبقاً لمصالح الانسان ومواقفه، لقد لاحظت من خلال قراءتي للتاريخ ومعايشتي له انه لا حقيقة في التاريخ، وان اكبر الحقائق التي لا يمكن للعقل في لحظتها تصور تحريفها او تغييرها يمكن ان تبدل او تغير، وفي مصر عشنا تجربة مشابهة، هل كان يتصور احد في جيلنا مثلاً ان السد العالي سيصبح يوماً مثار نقاش، جدواه او عدمه، لقد حدث ذلك في فترة زمنية قصيرة بالحساب الميكانيكي للزمن عشناها في حياتنا المحدودة ورأيناها، لقد شوهت سيرة علي بن محمد قائد ثورة الزنج، والحاكم، وعبد الناصر، وغيرهم. ولكن الفنان الحقيقي هو الذي يصون مسافة زمنية معينة من العدم، ان الفنان يسجل ما لا تذكره سطور المؤرخين، او صفحات الجرائد، او سجلات الحوليات، انه ينفذ الى جوهر الواقع، الى اللامرئي، واللامحسوس، وأضرب مثلاً مرة اخرى بثورة الزنج، فالشعر القليل المتبقي من اشعار قائدها يرشدنا الى كثير من جوهرها الذي اغفله المؤرخون، بل من خلال بعض ابياته يمكن تحديد اللحظات التي قيل فيها، كهذين البيتين اللذين اجزم انهما قيلا والثورة تدنو من نهايتها..

وفي كل ارض او بكل محلة
اخو غربة منا يكابد مطمعا
كأنا خلقنا للنوى
وكانما حرام علينا ان نتجمعا،

هنا اعتبر ان الفنان مؤرخ من نوع فريد، لأنه يصون جوهر مسافة زمنية معينة من العدم، من التلاشي في هذا الفراغ الكوني الرهيب المسمى بالزمن، وجوهر المسافة الزمنية اقصد به جوهر الواقع الذي لا يرصده الا الفنان ويعيد خلقه من خلال رواية. او قصة، او شعر، او لوحة. لولا اللوحات التي نقشت على جدران المعابد الفرعونية. ولولا القصص التي وصلتنا على اوراق البردى لما امكن لنا ان نستعيد هذه المسافة الزمنية المسماة بالعصر الفرعوني.

والتراث هو ما امكن ان يتبقى من خلال مسافات زمنية معينة، والتراث يختلف من شعب الى آخر. ومن بلد الى آخر. وهنا اعود الى النقطة التي بدأت بها حديثي، وهي استلهام التراث العربي في خلق اشكال فنية جديدة، متفردة، تعبر عن واقعنا بقوة، وتمدنا بأدوات فنية لصياغة هذا الزمن المولي، ولحفظ جوهره من الفناء، مع ملاحظة ان هذا التراث الذي اشير اليه هو في بعض جوانبه محاولة من آخرين عاشوا خلال مسافات زمنية معينة لحفظ اللحظات التي عاشوها من الفقد، من الضياع.

هناك منابع عديدة في تراثنا العربي، وانا اقصد التراث العربي بمفهومه الواسع، واشير الى عدة محاور رئيسية.

• هناك كتب المؤرخين، سواء الرسميون منهم، او اولئك

الذين سجلوا ملامح من حياة الناس العاديين، هؤلاء الذين يسقطون دائمًا من كتب التاريخ، ومن بين سطوره، واخص منهم بالذكر في مصر ابن اياس الذي شهد فترة الغزو العثماني لمصر، والمقريزي.

● هناك كتب الخطط، وهو شكل عربي خالص لا مثيل له في الادب العالمي، وهو ادب المكان بكل ما احتواه، وما دار فوقه، واشير الى خطط المقريزي، وخطط علي باشا مبارك، وخطط الشام لمحمد كرد علي.

● هناك كتب السحر والتنجيم، مثل شمس المعارف الكبرى، وتذكرة العارفين وغيرها.

● هناك علم الأخرويات، الذي يقوم على تصور ما سيحدث في العالم الآخر. وفي الاخرويات نجد انه قائم على عملية خلق كاملة، وهنا اشير الى الاجزاء المتخيلة في اسفار التاريخ العربي، والتي تحاول تسجيل الزمن الذي شهد خلق العالم، والمسافات الزمنية التي كانت مجهولة لاولئك المؤرخين، هذا خلق كامل ايضاً، ويجرنا ذلك الى الاساطير العربية، وخصوصيتها، وحكايات الفولكلور والحكايات الشعبية، وكل عناصر ما يمكن تسميته بالثقافة التحتية، هذه الثقافة التي يشعر بعض المثقفين بالتعالي عليها، ولا يلتفتون اليها، في الوقت الذي ينبهر فيه البعض بكتاب من الدرجة الثانية لمجرد انهم من الغرب. وامامي تجربة لكتاب امريكا اللاتينية الذين استمدوا عناصر ابداعهم من واقع الثقافة التحتية لشعوبهم، واشير بالذات الى «مائة سنة من العزلة» لجارسيا ماركيز.

● هناك كتب العجائب العربية، والتي كانت في معظمها محاولة لتفسير بعض الظواهر الطبيعية التي كان الذهن البشري يعجز عن تفسيرها، واذكر كتاب عمر بن الوردي «خريدة العجائب» وكتاب ابراهيم بن مصيف شاه «مختصر العجائب».

وهنا اشير الى الاساليب اللغوية الثرية والمتنوعة، التي نجدها في تلك المحاور التي اشرت اليها، انني ادعوكم الى تأمل اسلوب القص عند ابي الفرج الاصفهاني في عرضه لشخصيات الاغاني، الاسلوب ذي المستوى الواحد، الخالي من الاوصاف الدقيقة للشخصية، ولكنه يرسم ملامحها واوصافها بدقة، سواء من خلال الحديث المباشر عنها، او من خلال حكاية مروية عن الشخصية.

اشير ايضاً الى اسلوب بعض المؤرخين واذكر بالذات ابن اياس، والمقريزي، والجبرتي، الاسلوب التلقائي، المباشر، الفصيح. ولكنه يبدو قريباً من اللهجة اليومية للناس، والغني باوصاف تلقائية غير منحتة، ولكنها مليئة بالحرارة، وهذا الاسلوب اللغوي توجد به خاصة متفردة، يمكن ان نسميها بالحيادية. أي ان المؤرخ كان يقص افظع الحوادث واكبرها بهدوء وكانه يحكي ابسطها، حتى ليخيل الي في بعض الاحيان انه كان يمسك انفاسه اثناء الكتابة، وعلى وجهه تعبير اسيان، ربما مبعثه شعوره بأنه يحاول جاهداً انقاذ لحظة من العدم.

وهناك الاسلوب الخاص لنصوص المتصوفة، بمصطلحاته الخاصة، وغموضه. والاسلوب الغريب لكتب السحر والتنجيم. انني امد مفهومي للتراث الى العمارة العربية والاسلامية نفسها. انا شخصياً استفدت كثيراً من تأملاتي وفهمي لتركيب العمارة الاسلامية وما تخفيه من مضمون فلسفي ورؤية خفية، خاصة في مساجد القاهرة، بل اضع كتب الحرب القديمة، والخطط العسكرية القديمة في المعارك، واساليب الدعاة لبعض الحركات الفكرية في التاريخ العربي والاسلامي، مثل اساليب الدعاة الفاطميين، ومراحلها السبعة، والنظام الغريب الذي وصفه الحسن بن صباح في قلعة الموت، والتصميم المعماري لكتاب الداعي الفاطمي حميد الدين الكرماني، راحة العقل، اضع ذلك كله في اطار التراث الذي له خصوصية تتصل بواقع هذه المنطقة من العالم التي نعيش فيها.

تجربة ذاتية في كتابة الرواية

عبد الكريم غلاب

تجربتي مع القلم لم تبدأ بالكلمة الأدبية، وانما بدأت بالكلمة المناضلة في الصحافة. ولم أدخل باب الصحافة عن طريق المهنة، ولكني دخلت عن طريق القلم. فلأني أكتب اخترت الصحافة. ولم يكن الخبر أو الجري وراء الطرائف والغرائب والأحداث المثيرة اتجاهي في العمل الصحفي، وانما كان التحليل المتأني ودراسة المشكلة وتقديم الرأي هو سبيل الاتصال مع القراء الذين خاطبتهم، عن طريق صحف الجزائر وتونس والقاهرة قبل أن يسمح الاستعمار بصحف في المغرب، ثم عن طريق الصحف المغربية بعد أن يئس الاستعمار من أن يسكت صوت المطالبة بالحريات العامة.

صحفي من كتاب المقالات.

هكذا يمكن أن أصنف نفسي في بداية تعاملي مع القلم.

وكان أن أضفت إلى عملي في جريدة « العلم » كمحرر رياسة تحرير مجلة « رسالة المغرب » الثقافية. وحولتها من مجلة شهرية شبه أكاديمية إلى مجلة أسبوعية شبه إبداعية.

كانت سبيلي إلى المقال والدراسة والنقد.

ثم كتبت فيها قصة « بائع الحظ ».

لعله كان حظاً طيباً. فقد أقنعني بائع الحظ بأني مدعو أن أجرب حظي في الكتابة القصصية. وكان أن كتبت القصة، ثم الرواية.

لم أكن بحاجة أن أختار طريقي في الكلمة الإبداعية. ومع ذلك وضعت على نفسي السؤالين:

- لم أكتب؟
- لمن أكتب؟

لم أجب عن طريق التنظير الفلسفي للسؤالين، ولكن واقعي هو الذي كان يجيب:

نشأت مناضلاً في صفوف الحركة الاستقلالية. وكنت، وأنا تلميذ المرحلة الثانوية أناضل مع التلاميذ ضد السياسة الاستعمارية في التعليم، واندفعت للنضال في سبيل الحريات العامة، وللعمل في الخلايا السرية ولتسيير الوحدات الاستقلالية وتنظيم التلاميذ. وكانت قضايا البؤس والاضطهاد، وسرقة الأرض، وتمزيق وحدة المواطنين على أساس عنصري أو عرقي أو قبلي وحضري، ومحاصرة المدن والأقاليم والمناطق، وجلد المواطنين، وفرض الاتاوات حتى على بائع « النعناع »، وتسخير الفلاح لخدمة أرض المعمر الأجنبي والإقطاعي المغربي، كانت كل هذه القضايا تأخذ باهتمامي كعضو في الحزب وكمناضل مع الشعب العربي في المغرب وفي الوطن العربي.

وكانت قضايا النضال العربي في فلسطين ضد الاستعمار الإنجليزي والتدفق الصهيوني، وفي مصر والعراق وسوريا ولبنان والجزائر وتونس وليبيا والهند ضد الاستعمار الإنجليزي والفرنسي والإيطالي تأخذ باهتمامي وتوضح الصورة، صورة النضال ضد الاستعمار الفرنسي والإسباني في المغرب.

هناك إذن ارتباط بالشعب. وهناك قضايا تمس الشعب. كتبت فيها صحفياً بعد أن خضت المعركة فيها مناضلاً.

وهناك إذن واقع يحياه الشعب يعيش في ضميري وفي ممارساتي الحياتية. تسرب إلى قلمي كصحفي فلم لا يتسرب كأديب؟.

لم أعش أزمة فكرية أو نقدية وأنا أعتمد على الواقع كمادة أساسية لكتابة القصة والمحاولات المسرحية التي تخليت عنها منذ البدء لأن المسرح في المغرب لم يكن مستعداً ليعكس هذا النوع من الأدب الواقعي. لم أعش أزمة نقدية لأني أؤمن بأن الأدب في حقيقته ليس إلا تعبيراً عن الحياة التي تعيش بين الأحياء أو التي تعيش في ضمير الأحياء متسترة تقتنص الفرصة لتبرز على السطح، أو التي تعيش متجذرة في نفوس الأحياء تتفاعل مع كل الأزمات النفسية التي يعيشها الانسان مناضلاً في سبيل شهواته ونزعاته وانحرافاته، أو في سبيل الاستقامة الفكرية

والنفسية والعقلية.

يعود الأدب إلى هذه الأصالة. ولو اتخذ مادته الأولية من التاريخ أو من الأسطورة والخرافة أو من الخيال وابتداع أنواع من الحياة لا تمت لحياة الشعب بصلة.

أعتقد أن كل الذين فروا من واقع الحياة للشعب العربي إلى « واقع » الذين عاشوا في أساطير التاريخ – ولو كانوا من « أهل الكهف » – أو في أساطير الخيال المريض – ولو كانوا من قصص الملك شهريار والفاتنة شهرزاد، وفي كل عصر نماذج من شهريار وشهرزاد –. كانوا عاجزين عن التملي من واقع الانسان الذي يصنع التاريخ ويناضل ضد تيار الإبادة. وكان العجز سبيل الهزيمة في الميدان الإبداعي الذي يتجاوب مع الحياة الحقيقية للإنسان.

ومن الذين انهزموا من يزعم أنه كان يتخذ من الخيال أو الأسطورة « رمزاً » للتعبير عن واقع الحياة. والرمز في نظري أسلوب العاجزين عن مواجهة الإبادة. ولو أنه يحقق عند بعض المبدعين الناجحين صيغة جمالية قد يكون لها ما يبررها في أقلام الأدباء الذين تشبعوا – أو يعيشون حياة التشبع – في الإبداع الأدبي والفكري. أما الأدباء الذين يعيشون في مواجهة تيار الإبادة الذي ينطلق من عهدي التخلف والاستعمار، والذين يعيشون في مجتمع ثلاثة أرباع سكانه أميون والربع الرابع لا يقرأ منه الكتاب والمجلة إلا بضعة آلاف في عموم قراء العربية، هؤلاء يعتبر الرمز ترفاً أسلوبياً يجهض الحقيقة التي يظنون أنهم يعبرون عنها في قصصهم ورواياتهم وقصائدهم.

لذلك أؤمن بالالتزام الحقيقي فيما أكتب من روايات وقصص بالروح نفسها التي التزمها فيما أكتب من تحليل سياسي أو اجتماعي. أؤمن بالالتزام العملي بواقع الشعب لا بالمفهوم النظري الميتافيزيقي أو الهلامي الخيالي.

ومن هنا أفرق بين الالتزام الذي يعيشه أصحاب الأبراج العاجية الفوقيون الذين يتخذون من الأدب وسيلة منبرية للنصح والإرشاد نيابة عن خطباء المساجد، وبين الالتزام العملي الذي يعيشه المناضلون مع الشعب وفي صفوفه. وأفرق بين الالتزام « الادعائي » الذي يعيشه أصحاب الأقلام السوداوية الذين يجترون التذمر والرفض دون أن يكون للرفض والتذمر أثر في حياتهم العملية، أو في أقلامهم المتحركة وبين الالتزام العملي مع الشعب في طريق نضاله، ومع القلم في إبداعه النضالي. وأفرق بين الالتزام الذي يعيشه الهاربون من حياة الشعب باعتباره شعباً أمّياً لا يستحق أن يكتب له، ولذلك يهرعون إلى لغة « القارئين » باعتبارها اللغة التي تسع أكبر عدد من القراء ولغة حرية القول، لغة الحضارة الفكرية، ينفون أنفسهم إليها عن طواعية وعناق حتى لا يقعوا في هاوية اللغة التي لا تقرأ لأنها لغة « الجاهلية » لغة الذين لا يقرأون وإن قرأوا لا يفكرون... وبين التزام الذين يعيشون قدرهم مع شعوبهم يناضلون لتصبح للكلمة التي لم تكن تقرأ الكلمة المؤثرة الموحية المعبرة عن صراع شعوبهم مع الحياة ومع التخلف والاستعمار والقهر وإرادة الدمار.

لذلك أكتب لأسهم فكرياً وعن طريق الكلمة في تحويل مجرى التاريخ، بالأسلوب الذي يساعد على زحزحة التاريخ عن طريق منحرف رسمه عهدا التخلف والاستعمار.

وأكتب لهؤلاء الذين يعيشون مناضلين يوميا بحياتهم – ولو كانت بئيسة – لبناء مستقبل أفضل. إنهم جماهير أمتنا التي تصد تيار الإبادة. إنهم الشعب.

لهؤلاء أكتب، ولو كانوا أميين. لا تطعن أميتهم في قابليتهم للتحول وفي اندفاعهم للنضال عن طريق الكلمة والذين لا يسمعون لصمم عارض طارىء في آذانهم لا يمنعهم الصمم من أن يسمعوا الكلمة تتداح في الآفاق ينقلها فم لأذن إلى أن تبلغ مداها من التأثير والتحريك والاثارة. والانسان العربي حركته الأقلام الثائرة وصنعت منه ثورات متحررة حققت مراحل من استقلاله وحريته وتنطعه على كل ما يشد إلى وراء. ما يزال يناضل ضد الصهيونية والطائفية وانحرافات الحكم. وللكلمة المناضلة أثرها ولو اعتبرت أدباً يهرف به أدباء يزجون أوقات فراغهم بكتابة القصة والرواية والقصيدة.

حينما أكتب أهتم، انطلاقاً من إرادة التغيير، بأن أخاطب عموم الشعب وأن أقترب من عموم المثقفين، لا من النخبة فحسب. لهذه الفكرة أثرها في الأسلوب الذي أختاره فليس هو أسلوب المتقعرين الذين يحاولون أن يحيوا القواميس القديمة في أقلامهم، ولا أن يجربوا شطحات الذين لا يعرفون العربية « فيبتكرون » الألفاظ المنحرفة – لغة – ليؤكدوا التنطع على القديم دون أن يشحنوا الكلمة الجديدة بمفاهيم جديدة أو أن توحي الكلمة في أقلامهم مضموناً غير قاموسي.

اللغة في نظري فن. والفن تعبير عن نفسية الكاتب يتعامل معه بمقدار ما يعبر ويؤدي. والذين ينطلقون من العامية يخلون بفنية الكلمة وبأدائها النفسي – مهما تكن قوة أداء الكلمة العامية في الوسط الذي ابتدعت فيه، تؤدي ولكنها لا تعيش في غير الوسط الضيق المحلي. قد لا يعدو أداؤها القرية الصغيرة أو حياً من المدينة. ونحن نزعم أننا نكتب لعالم يمتد بين المحيط والخليج. والكلمة الخليجية لا يتردد صداها على المحيط. ولذلك لا أكتب العامية وبالتالي لا أقرأها، لأني لا أتعامل معها، وإن كنت لا أنكر قوة أدائها في القرية أو الحي أو المدينة.

وأعتقد أن المسرح – بالأخص – ينعزل فنياً كلما اعتمد على اللغة القطرية. ومن منطلق قومي يجب أن نتحرر من طغيان العامية في القصة والرواية والشعر، بل في المحاضرة أيضاً. وكم أعجب للذين يطاوعهم الأداء وهم يتحدثون في نظرية نقدية مثلاً بلغة فلاح أو لغة بائع البطاطس على قارعة الطريق... لنرهف آذاننا على بعض محطات الإذاعات العربية لنسمع تحليلاً

سياسياً بلغة محلية قد لا يفهمها إلا الأقربون. ثم ينتقل المذياع من تحليل سياسي إلى تحليل فكري أو أدبي أو إلى قصة أو مسرحية دون أن يسأل المذيعون أنفسهم: من أخاطب؟ ولمن كتبت؟.

وأنا أقترب من الشعب ومن عموم المثقفين أنفرنفوراً شديداً من الغموض الذي لا يحقق إلا فكرة برجوازية يحاول الكاتب من ورائها أن يحقق ذاته. الفن الذي لا يحدث تواصلاً مع الشعب عن طريق العقل أو القلب أو العاطفة فن زائف، لأن اللغة التي لا تتحدث للآخرين لغة ميتة ولو اكتست بكثير من العقد، ولو زعمت للآخرين أنهم غير مدعوين للفهم بدعوى أن الفن المفهوم فن بسيط ساذج لا يعبر عن الحياة التي لا تزداد إلا تعقيداً. مهما استغلقت أسرار الحياة عن فهم الكثيرين فإن رسالة الفن أن يخلق الواضح من المنغلق. ويجهد القارىء نفسه وفكره في كثير من الأحيان ليعقد صلة تفاهم مع قصيدة أو قصة أو رواية فيضيع في متاهات الغموض ليترك القصيدة أو الرواية جانباً ويفضل أن يعيش الحياة نفسها بكل غموضها ووضوحها وستكون أقرب إليه من محاولة فنية فاشلة.

الذين ينغلقون أحد رجلين: إما أن الأفكار لم تتضح لديهم للوثة في عقولهم. وإما لقصور يدركهم فلا يستطيعون أن يبينوا. ومن ثم فهم منغلقون على أنفسهم. وإذا استطاعوا أن يقنعوا قراءهم بأنهم هذا أو ذاك فقد نجحوا. ولكني مؤمن بأنهم لا يتعدون هذا الاقناع. أما فنهم فسيبقى حيث هو لا يقدم للأدب والفن إضافة جديدة، ولو أغرى الكثيرين بتقليدهم والنسج على منوالهم.

ثم وأنا أحيا مع ما أكتب أُؤمن بالانسان. الانسان هو المنطلق وهو الهدف. وتحويل مجرى التاريخ في نظري يجب أن يمس الانسان قبل الدولة وقبل المجتمع. ولن يتحرر مجتمع ما لم يتحرر الانسان فيه. والذين يخدمون الدولة على أساس أنها تغير المجتمع لا يخطئون في حق الانسان فحسب، ولا يحتقرون الفرد فحسب، ولكنهم يخطئون في حق الدولة كذلك لأنهم ينصبونها لتكون وكيلة على الانسان في تغيير مجرى حياته. وقد سئمنا من أن تكون الدولة أو السلطة وكيلة علينا - نحن الشعب - ولذلك فالذين ينفون من مجتمعهم لأنهم تضامنوا مع الشعوب أو لأنهم يعيدون الاعتبار للانسان فيما يكتبون يجدون مني كل تقدير لأني أعتبر نفسي من عائلتهم.

الانسان تغلغل في أعماق ما أكتب. وهو بطل رواياتي لأني أهدف إلى أن أسلك به حياة جديدة. ولو كان حمالاً أو مزارعاً أو ماسح أحذية أو حارساً في سجن أو عاملاً في معمل. ومن هنا لا تكاد تجد في رواياتي بطلاً يجتر تفاهاته الجنسية أو امرأة تبيع كرامتها لتحقق «الحرية» - ولو من سلطة المجتمع - أو برجوازياً يتعلق بآفاق الذات فيحقق المتعة والمال والقفز من طبقته ليحقق ذاته في طبقة الآخرين.

حينما أتنكر للغموض والاغراق في اللامفهوم لا يعني ذلك أنني أرفض الأساليب الفنية التعبيرية الإيحائية أو الرمزية. ولكني لا أنفي أي أسلوب فني أو أي تقنية جديدة إذا كانت تخدم الفن الروائي على شرط ألا تكون هدفاً، أي فناً لذاتها فيصبح الأداء بها فناً للفن، وليس فناً لأداء رسالة الأدب الإنسانية.

وقد اقترنت هذه الأساليب بكثير من التيارات الغربية الحديثة في كتابة الرواية. وأذكر أنني حينما بدأت أكتب القصة والرواية - أواخر الخمسينات - كانت أمامي عدّة تيارات غربية تتردد في الوطن العربي كفتح جديد في الإبداع الأدبي. حقاً كانت فتحاً جديداً لأن الحرب أفرزت مفاهيم جديدة للمجتمعات الغربية والشرقية على السواء. ولعلها أفرزت مفاهيم جديدة في الفلسفة الميتافيزيقية والاجتماعية أو الواقعية على السواء كذلك. ولعلها كسرت السدود الفاصلة بين الأدب والفلسفة، فأصبح الأدباء الفلاسفة أو الفلاسفة الأدباء يرتادون عالم ما بعد الحرب بمنظور جديد للمجتمع الأوروبي على الأخص، ويتعاملون مع نفسية الانسان الأوروبي بمفهوم جديد يختلف عن مفاهيم ما قبل الحرب.

وقد انطبعت بعض هذه المفاهيم على أقلام كتّاب الرواية فقدمت لنا نحن العرب النموذج. ونحن دائماً تلاميذ نحتذي النموذج الذي يقدمه الغرب أو الشرق رغم أن الرواية العربية بدأت تأخذ طريقها في نوع من الاستقلالية أو كان يجب أن تكون كذلك.

كانت أمامي في بداية العهد بكتابة الرواية عدة تيارات يتَقَاذَفُها كتاب الرواية والقصة ويسعون إلى معانقتها لأن مصدرها الغرب. وأنا مقدماً لا أتنكر للاقتباس من الغرب أو الشرق، ففن الرواية الحديثة جديد في العربية، وقد استطاع المقتبسون أن يطوروا الرواية العربية باقتباس الأشكال والمضامين ولو أضفوا عليها حدثاً عربياً. ولكني أؤمن بأن عهد الاقتباس العشوائي يجب أن ينتهي لتظهر شخصية الرواية العربية بمضامينها وأشكالها وأحداثها والتيارات الفكرية والايديولوجية التي تتحكم فيها.

ولهذا توقفت طويلاً عند بدايتي لكتابة الرواية عند التيارات الغربية التي كانت سائدة في أواخر الخمسينات والستينات لأبحث عن مكاني بين هذه التيارات، ما أقبل منها وما أرفض، ما يتفق منها مع اهتماماتي الفكرية والأدبية وما لا يتفق...

كان أمامي تيار الرومانسية الحالمة الغارقة في متاهات الحب والجنس والصراع الأبدي بين آدم وحواء. وإذا كان هذا التيار يلفظ أنفاسه في الغرب نتيجة المفاهيم الجديدة التي أفرزتها الحرب، ونتيجة العطاء الذي أخذت المرأة تقدمه للحياة في الغرب كإنسان مصارع يرفض أن يغرق أحلام الرجل في متاهاته الخيالية، فإنه كان ما يزال يسيطر على أقلام كثير من شعراء العربية الذين ظلوا مراهقين ولو تجاوز أغلبهم سن

الكهولة.

رفضت هذا التيار من منطلق عقلاني ونضالي. فالرواية كفن أدبي يجب أن توظف لمعركة التغيير التي يخوضها الانسان العربي. والرومانسية الحالمة تشد الكاتب إلى وراء لتجعل منه تائهاً - إلى حد الغرق - في متاهات انهزامية، المرأة والحرمان والحب كظاهرة مجتمعية - لا انسانية - أحد مظاهرها. الرومانسية إذن لم تعد تياراً صالحاً للعصر، إذا رفضه الغرب لأنه استهلك، ولأن الواقع والفكر والفلسفة طغت على الخيال، فيجب أن نرفضه نحن بالأحرى لأن حياتنا النضالية تأبى أن نغرق في مظاهر الفنون التي تعطل الطاقة النضالية في الأقلام العربية.

ولذلك لا تكاد تجد ظلاً للرومانسية في طابعها العربي الانحلالي أو في طابعها الأوروبي الذي اكتسى حالة الجنس المتفسخ فيما كتبته من قصص أو روايات.

وكان أمامي أيضاً تيار الوجودية الذي أغرق سوق الفكر الأدبي في الغرب وفي الوطن العربي في الستينات على الأخص. وكان في نظري تياراً يائساً كافراً بالانسان وبقدرته على تغيير الحياة وعلى التخلص من عبثيتها. الانسان فيه زائد عن الحاجة ولا مبرر لوجوده حتى مع نفسه، بله وجوده للآخرين. الوجود نفسه كومة قلق واضطراب، حتى العلاقة بين الأشجار والأحجار والأسوار علاقة قلق واضطراب تتخذ طابعاً تعسفياً. الانسان نفسه ضعيف، ذابل، بذيء، يقلب أفكاراً كئيبة يجب أن يمحو نفسه ليعدم صورة من صور الوجود الزائدة عن الحاجة. الموت نفسه بلا معنى، زائد هو الآخر عن الحاجة، وجثة الميت طبعاً زائدة عن الحاجة. عالم الانسان مغلق الأبواب لا يستطيع الخروج منه. حتى الطبيعة نفسها كتلة يستحيل التحاور معها: شمس كئيبة، بحر بارد أسود. وهي - الطبيعة - عالم انقطعت صلته بالعالم الخارجي، وأصبح أسير حدوده الانسانية الضيقة. العالم كله حجرة مغلقة لا تنفتح على الخارج، ولا تدخل فيه نسمة هواء، ويثقل عليها جو كئيب خانق. والانسان في وسط هذا الوجود الزائد عن الحاجة منفصل عن العالم.

هذه النظرة المتشائمة التي برزت في روايات الوجوديين في الغرب انتهت بهزيمة الرواية الوجودية. لأنها - فيما أعتقد - ناشئة عن الهزيمة النفسية في الحرب، وعن انهيار كل القيم عند الذين تنطعوا على القيم الانسانية والفكرية والدينية، وجاءت الحرب فأغرقتهم في هزيمة نفسية رأوا معها أن الوجود عبث يثير الغثيان. وكان من الطبيعي - فكرياً - التنكر لهذا الوجود الكئيب لكل من الانسان حتى الأشجار والأحجار والشمس والبحر. ولذلك كان منطقياً أن ينتحر أحدهم عملياً لينهي الوجود بالنسبة لذاته، الزائدة عن الحاجة، في انتظار أن تفنى عظامه الزائدة عن الحاجة، وأن ينتحر آخرون سياسياً واجتماعياً وفكرياً بمقتهم للانسان ولجنس الانسان وللحياة.

ورغم أن الوجوديين يزعمون أنهم يلتجئون في عالم كئيب غريب يثير الغثيان والاشمئزاز إلى الدفاع عن الحرية، حرية الانسان وتحرره من الحياة التي تفرض عليه كل هذا الوجود الكئيب، إلا أن الحرية عندهم انهزام أيضاً. ويكفي أن كاتباً منهم يتعشق الحرية فيجهض عشيقته لأنه يرغب في أن يعيش حراً، متحرراً من هذا الانسان الذي سيولد وهو زائد عن الحاجة. وتلك هي «الحرية» التي يدافعون عنها، حرية الانسان في أن يتحلل من كل القيم، ولو قيمة التشبث بالوطن، ولو كانت حرية الفلسطيني في أن يدافع عن وجوده وكيانه وأرضه في وجه مغتصب هذا الكيان والوجود والأرض.

هذا التيار الذي أغرى الكثيرين في الغرب وفي الوطن العربي كان نتيجة تشبع ورفض. عالم الغرب تشبع بالقيم وبالنضال وعب من الحياة وأدرك كل ما يريد أو ما كان يفكر في أن يريد. وأصبح الوجود عنده ممجوجاً. وذلك مؤشر شيخوخة كرستها الحرب ونتائج الحرب عند الذين عاشوا ما بين الحربين، ورأوا بلادهم تركع مرتين، رغم ما وصلت إليه من تطور حضاري وتقدم تكنولوجي وقوة عسكرية وطاقة مالية.

أما نحن فما يزال عالمنا شاباً قابلاً للنضال والصراع من أجل البقاء والبناء والحياة الأفضل. ولذلك رفضت هذا التيار الانهزامي كما يرفضه كل مناضل لم يحمل القلم ليحقق ترفاً عقلياً أو فنياً وإنما حمله كما يحمل زميل له المعول والمطرقة والمنجل وكل أداة للبناء، يرفض الإنسان اليأس ويرفض عبثية الحياة ويرفض الكفر بقدرة الانسان على تغيير سير التاريخ.

وكان أمامي أيضاً التيار الأسطوري. وهو تيار يعتمد على الالتجاء إلى الأسطورة للتعبير عن بعض واقع الحياة باعتبار أن للأسطورة أثراً في توجيه حياة الفنان، بل في خلق وتوجيه حياة الجماهير نفسها. وهي لقدرتها على امداد الخيال الفني بفيض من التصور تستطيع أن تعبر عن الهدف الذي يستهدفه الفنان وأن تخاطب ما وراء العقل بأكثر مما تستطيعه اللغة أو التصوير الفني. وتعتمد الأسطورة في الغالب الرمز لتضفي على العمل الفني جانباً من تعقيد الحياة.

والأسطورة قديمة قدم الحياة نفسها لعبت دوراً أساسياً في الأديان والفلسفات والفنون، وخدمت أهداف هذه القيم جميعاً. ولكني لا أعتمد على الأسطورة - وبالتالي الرمز - لإيماني بالخطاب المباشر، ولأن الشعب العربي وهو يناضل ضد الواقع لا ينبغي أن يغلف له هذا الواقع - الثري بالأحداث التي تكاد تتفوق على الأسطورة وحتى على الخيال الجامح - بغلاف يسلبه حدة تأثيره، ولو كان في ذلك اغناء للفن كفن ولتنويع أدوات التعبير الفني في الرواية.

والرمز هو الآخر سبيل للتعبير عن واقع يزعم الرامزون أنه لا معنى له. وهذه النظرة السلبية إلى الحياة أبعد ما تكون عن خدمة النضال العربي. ولذلك فالرمز في نظري يستهدف أحد هدفين:

- الهروب من معالجة الواقع فراراً من مواجهة الواقع الحقيقي أو السلطة التي تكرس هذا الواقع. وهو تعتيم انهزامي للحياة، بل وللنضال نفسه. وما أظن أنه يخدم فكرة المواجهة الا عند أقلية «نخبة» محظوظة تعيش مع الأثر الأدبي قارئة باحثة عما وراء الرمز كرياضة عقلية، أو كمتعة فنية جديرة بأصحاب الأبراج العاجية.

- الاغراق في الابداع الفني بطريقة عبثية تعبر عما يزعمونه من عبثية الحياة نفسها، وللدلالة على أن الفن نفسه عبث في عبث.

وإذا كان «كافكا» بروايتيه الشهيرتين «القضية» «والقصر» قد استطاع أن ينشر هذا النوع من الرمز .الذي يبدو أحياناً صبيانياً - وبالأخص عند بعض المقلدين الذين يقفزون إلى «القضية» مثلاً ولو لم تكن لهم «قضية» - فإنه قد يكون وسيلة تعبير عن مرحلة «تشبع» فكري وأدبي غرقت فيه أوروبا، وأصبح الهروب من هذا التشبع أداة فنية عند الأدباء المتفلسفين. إنه هروب من المعقول إلى اللامعقول، لأن المعقول لم ينته بأوروبا إلا إلى النازية وإلى الحرب «اللامعقولة» والتي انتهت في نظرهم بعالم «لا معقول».

نحن العرب نعيش في عالم واضح ومعقول جداً. ونعيش صراعاً معقولاً جداً، ونواجه معركة لا يخوضها خصومنا - الاستعمار والصهيونية - بالرمز واللامعقول، ولكنهم يخوضونها بالسلاح المادي الذي يحصد الانسان العربي. أفيكون من طبيعة المعركة أن يختفي القلم الحر وراء الرمز ليعالج قضية الصهيونية والاستعمار والتخلف الفكري والاجتماعي ممثلاً بفن يحتاج فهمه إلى جهد كبير يفضي إلى «اللافهم». ويتوقف مفعول الكلمة عند محاولة فاشلة للفهم ليقال بعد ذلك - فقط - إن العرب أيضاً أنتجوا أدباً لا معقولاً وعندهم نسخة من كافكا.

أما أنا فقد اخترت طريقاً غير هذه.

وكان أمامي أيضاً تيار «الرواية الجديدة» وقد اعتمد هذا التيار مضموناً جديداً وشكلاً جديداً.

في المضمون اعتمدت على الانسان كما هو، بكل أبعاده التي حاولت «الرواية القديمة» اخفاءها. والانسان في الرواية الجديدة يجرد من كل القيم النفسية والأخلاقية والايديولوجية والفلسفية والدينية ليقدم في العمل الأدبي عارياً، كما لو كانوا يعيشون مع «آدم» قبل أن ينزل إلى الأرض، قبل أن يعيش في مجتمع يطبعه الصراع. إنها «السلبية» تبرز مرة أخرى في العمل الروائي. وهي نتيجة للتشبع أيضاً. فقد مل هؤلاء الروائيون من أبطال يتحركون في واقع معاش، ولو اختلفت بهم سبل الحياة، ولو واجهوا المعركة الحياتية بأساليب مختلفة. والتجأوا إلى تصوير الانسان المتمرد - في تكوينه - على انسان ما قبل الرواية القديمة. إنه انسان غير مفهوم، ويجب ألا يكون مفهوماً، بل يجب أن يشارك القارىء في فهمه، وكل قارىء وما أوحت له الشخصية الغامضة التي تعيش فعلها، وكأنها تخلق من جديد، وتخلق عدة مرات حسب الصورة التي يعطيها لها كل قارىء.

الرواية الجديدة في نظري نوع من الأسطورية. عمل لا يفهم. لم يفهمه الكاتب نفسه، يعوض فيه الخيال والواقع المعاش بالجموح فيما يمكن أن نسميه الفكر الهلامي الغامض.

. وقد أدت الرواية الجديدة إلى نفي الرواية وإلى احداث اختلال في توازنها، والى تفكيك الحياة باعتبار أن الحياة لا منطق لها.

وفي الشكل اعتمدت الرواية الجديدة على التلاعب بالزمن والهروب من الماضي لطرح المستقبل بصيغة المضارع باعتبار أن زمن وجود الحدث لم يخلق بعد. وما من شك في أن الرواية الجديدة طورت الشكل التعبيري للرواية وخلصتها من الرتابة والسرد والحكاية والفعل المنظم في ذهن الكاتب وقلمه. وذلك تطور رائع في الشكل الابداعي. ولكن انعكاس المضمون اللامعقول على الشكل يضفي عليه جانباً من الاهتزاز قد لا يفقده الفنية، ولكن يسلبه أحياناً النظام والاتساق الفكري. ومهما يكن فإنه شكل ينسجم ولا شك مع المضمون بأبعاده الفنية والفلسفية. وقد لا ينسجم مع مضامين إيجابية تعيش في الأرض، ولا ترنو إلى سماء لا يعيش فيها إنساننا العربي على كل حال.

أمام هذه التيارات، وغيرها كثير، توقفت لأختار طريقي.

وقد اتجهت منذ البداية إلى أن تبني أحد هذه التيارات قد يكون غير منطقي بالنسبة للهدف من الفن الروائي كما أفهمه. فالذين أنشأوا هذه الاتجاهات عاشوا حياتهم المشبعة بالفكر والفلسفة والفن والتعبير عن المفاهيم القديمة وتجارب السابقين. أحسوا بأنهم في حاجة إلى التغيير لأنهم شعروا بأن المفاهيم القديمة والأساليب القديمة انتهت جميعها إلى الفشل في بيئتهم وبلادهم والعمل على منوالهم انما هو تقليد في غير ميدان. هو «تلبس» لتجارب وقيم الآخرين. المضامين الفلسفية والفنية التي دفعتهم إلى هذه الاتجاهات وبعثت هذه التيارات، أفرزتها الحياة المتشبعة التي يعيشونها. وليست هي الحياة الفقيرة التي نعيشها في وطننا العربي.

واللجوء إلى هذه المضامين بما تعبر عنه من سلبية وانهزامية انما هو هروب من واقعنا الذي يجتره شعبنا، وإذا لم يعش فيه مثقف أو أديب ذو عقلية عاجية فإن شعبنا ما يزال يغرق فيه حتى قنته. ومن الاخلال بالالتزام مع هذا الشعب أن نعيش أدبنا في غمرة تقليد لمضامين لا تحكي حياتنا وأشكال تتفق مع هذه المضامين البعيدة إلى حد الانفصال عن حياتنا.

هل يعطي تقليد هذه المضامين والأشكال عطاء جديداً للأدب العربي الحديث؟.

العطاء الأدبي يأتي في الحقيقة من عملية يشترك فيها الكاتب والقارىء معاً. وأكاد أجزم بأن المبدعين في الرواية الوجودية والأسطورية والرواية الجديدة مثلاً كانوا يخلقون مع قرائهم ومجتمعهم «صلة» تسهم في هذا العطاء الفني. والصلة نتيجة

تجاوب عبر الكتاب بالكلمة المكتوبة وعبر عنه القراء بنفس الكلمة مقروءة. فهل تقليد الكاتب العربي مثلاً لهذه المضامين والأشكال في مجتمع بعيد عن المجتمعات المتشبعة واليائسة يمكن أن يخلق هذه الصلة مع القارىء والمجتمع حتى يتحقق من ورائها العطاء الذي ننشده؟.

أنا أشك في ذلك.

ولذلك فحينما بدأت أكتب الرواية شعرت بأن احتذاء نموذج من هذه النماذج:

- لن يضيف جديداً للرواية العربية ولن يسهم في تطويرها.

- قد يعبر عن واقع متشبع فكرياً وفلسفياً. ولكنه ليس واقعنا العربي.

- لن يخدم انساننا العربي الذي هو الهدف. هو البدء وهو النهاية.

- لن يتيح لي أن أعبر عن أفكاري. ولا أن أرتبط بقرائي.

لذلك اتجهت فيما كتبته من روايات وقصص اتجاهاً واقعياً. ليست واقعية الحدث والتاريخ والفكرة والصورة التي تعتمد النقل الحسي، ولو عن طريق الكلمة الحية، ولكنها الواقعية الجديدة التي ترتبط بالمضمون النضالي للانسان العربي، وتنفذ بالحدث الى ما خلف الحدث من أحاسيس وانفعالات نفسية ويقظة ضمير وصراع مجتمعي في سبيل الأفضل.

وأنا أؤمن بارتباط الشكل بالمضمون. فالشكل ينبع من العمل الفني لا من الخارج، ولذلك فهو متحد أو مندمج في العمل الفني. ولذلك لا يمكن أن يفرض مثلاً شكل الرواية الجديدة على مضمون نضال واقعي من أجل يافا أو بيسان أو القدس أو بير انزران، لأن الشكل ينبع من مضمون هذا النضال، وليس من مفهوم حياة زائدة عن الحاجة أو بطل يائس أو فاشل.

أنا لا أرفض الأساليب الجديدة والأشكال المبتكرة. وكم أتوق إلى أن «يبتكر» كاتب عربي شكلاً جديداً للرواية العربية. ولكني أتوق إلى أن يكون الشكل المبتكر متفق مع المضمون ومعبراً عنه، ومحدثاً إضافة جديدة لهذا المضمون ومعبراً حقاً عن روعة المضمون وعن الصلة الجدلية بين الشكل والمضمون ومحققاً للإبداع والابتكار بعيداً عن مسح التقليد الأعمى المبتسر.

وهذا الارتباط الواقعي بين الشكل والمضمون هو الذي يحدد لغتي وأسلوبي الذي قد يختلف في رواية «سبعة أبواب» مثلاً عنه في قصة «العائد» من حيث الإشباع اللغوي، ولكنه ينبع من منبع واحد هو الوضوح والواقعية.

ثم هذا الارتباط الواقعي هو الذي يتحكم في الشكل الذي اخترته لروايات: «سبعة أبواب» «دفنا الماضي» «والمعلم علي». ويبدو واضحاً أيضاً في مختلف القصص التي كتبتها. قد ينتمي إلى الشكل التقليدي للرواية - وليس عجزاً أن ينتحل الكاتب أو يقلد شكلاً من الأشكال الجديدة - ولكني مؤمن بأنه ينسجم، بل هو نابع من مضامين الروايات التي كتبتها. وما أظن أن شكلاً آخر يكون «لبوسا» صالحاً لمضمون ليس لي يد «اصطناعية» في اختياره.

وأحب أن أقول كلمة في ختام هذا الحديث عن تعاملي مع النقد لأني أعتقد أن النقد كتابة جديدة للرواية وهو إسهام على كل حال في الإبداع الفني.

والنقد الذي أوليه هذه الأهمية من العمل الإبداعي لا يمكن أن يصدر من خارج. لا أريد أن أعدد المذاهب النقدية، ولكني فقط أريد أن أقتصر على القول بأن النقد الذي لا يصدر عن دراسة النص سيكون نقداً زائفاً. في رأيي أن النقد في الانتاج العربي يجتاز أزمة خطيرة. ذلك أن دارسي النقد في فصول المدارس والكليات يتعلمون «علم النقد» ولا يمكنهم بهذا العلم وحده أن يكونوا نقاداً. كما أن دارس فن الرواية في فصل المدرسة أو الكلية لا يمكنه بذلك وحده أن يكون كاتب رواية.

وقد كثرت نظريات النقد التنظيرية والتطبيقية على السواء. وأصبح كثير من دارسي النقد ومتعلميه يحفظون بعض النظريات ثم يحاولون تطبيقها على كل نص يقع بين أيديهم. وكأني بالنقد العربي في تخلفه وأزمته هذه يعيد تاريخه. فقد عاش النقد في عهد ابن الأثير وابن سلام والآمدي وقدامة بن جعفر والجرجاني نقداً علمياً وذوقياً يعتمد على النص لا على النظرية المقتبسة من خارج. وبدأ ينحدر على يد أبي هلال العسكري حتى أصبح «بلاغة» تتحدث عن المعاني والبيان والبديع وتقييس الشعر، وحتى النثر، بمبلغ ما حقق من بيان وبديع وطبق من نظريات في «علم المعاني».

أخشى أن يصبح النقاد الجدد مثل البلاغيين الذين كانوا يفرضون على الشاعر أن ينهج أسلوباً من القول معيناً ومضامين مضبوطة في «علومهم» فإذا خرج عن هذه المضامين والأشكال اعتبر شاعراً مفلساً. النقاد المتعلمون في مدرسة النقد الحديثة تلاميذ مخلصون في استخراج النظريات من النقاد المحدثين - ولو كانوا كباراً - ووضع هذه النظريات في كفة ميزان يزنون بها كل أثر إبداعي، ولو كان بعيداً عن كولردج وفريمان بعد المغرب عن أوروبا.

هذه طريق انحدار النقد ليصبح مرة أخرى بلاغة متخلفة عن الإبداع الروائي تتعبد النظرية التنظيرية بعيدة عن النص، ولتصبح بعد ذلك شرطي مرور تأمر هذا المبدع بأن يسير يميناً أو يساراً بحسب التعليمات التي أصدرها المنظرون.

ولست مستعداً على كل حال أن أحترم شرطي مرور في عالم الإبداع وكتابة الرواية.

***

نبضات من التجربة الروائية الشخصية

خناثة بنونة

بما أن الأدب حسب بعض الآراء هو من جملة الفنون التي ترتفع بمستوى الحياة والشعوب، وبما أنه أيضاً تعبير جد ذاتي، يحمل السمات الشخصية لتلك الذوات، فقد انطلق صوتي عنيفاً ممزقاً لكل الستر الخارجية، معانقاً الداخل والموضوع بجدة، راهناً نفسه للوقوف في الضفة الاخرى من كل ما لا يخدم الانسان في طرحه للاشكالات وتجاوزها، وارهاصاته بالمخاض العام للواقع، وذلك في التقاطه للحركات السفلية التي تبشر بالتغييرات المستقبلة.

كما أن انفجار الوعي على الهموم الكبيرة وعلى الدمار العام، في المؤسسات الرسمية والممارسة السياسية، البعيدة عن البناء الحقيقي للمعارك والشعوب، قد دفعني بعد رجة يونيه ٦٧ من القصة القصيرة الى رواية «النار والاختيار»،[1] التي كانت صيحة رهيبة ضدّ هذا الفتك الماحق لجسدنا العربي محيطاً وخليجاً.

لهذا كان علي أن أكون أهلاً لحمل أنة ورفض ووجع وتطلع هاته الجموع، نحو البدائل التي ترهن المستقبل لتغيير حاسم، وذلك بالتعامل الفكري والإبداعي مع الارضية الواقعية لها، واستلهام بنيات التغيير من عناصره المتشابكة، وذلك بالتحاور معه في حركيته الجدلية من أجل تحطيم كل الاسس المشكلة له سابقاً.

ان ذلك التسجيل لتلك المرحلة، وأخذ موقف منها نظرياً وعملياً، بكل الطروحات الخاصة والعامة، قد جعل مفهومي الاجتماعي والسياسي، يفرض علي في نطاق سياق الحدث الروائي، أن أرفض أيضاً كل تقاليده وأخلاقيته في نظرته لأنثى، خصوصاً وأن النموذج المطروح آنذاك كان هو القلب دون القضية، أي المثقف دون أرضية نضالية واضحة.

وفي خضم الْهَوْلِ العام، كان القلب العاري يعرض نفسه، يُمَوْضِعُ الانثى في إطار اجتماعي بال، يشيىء الانساني فيها ليدعوها الى زاوية ثرية المظهر قاتلة الشرايين، ليبعدها عن ساحة الصراع، وانما فحسب، ليجعلها هي وبشكل من الاشكال، تخون اختياراتها، ولهذا كانت (اللا) أمام هذا العرض هي الجواب الحاسم، رغم أن البطلة لم تكن تتمثل أية فلسفة بشكل نهائي أو أية ايديولوجية واضحة، ولكن الرفض للهزيمة ولكل شرائح الهزيمة ولجميع بنيات المجتمع المنهزم قد جعلها ترفض المثقف الذي فشل في انتمائه لبقية المؤسسات الاجتماعية، اضافة لفشله في تكوين مؤسسة الزواج على معايير اجتماعية لطبقة ما.

لكن حينما انتصب أمام البطلة التي تحمل هزيمة قومية، قلب، فلقد جعلها تتوقف: اذ في فترة يكتسحها الموت تنتصب حياة، تملك كل خصوبة الأرواء: فكراً وفهماً. لكن أين الممارسة؟ انه أحد أعمدة بعض الانظمة التي صنعت مِنَّا مهزومين من محيط لخليج: أبداً. فالعاطفة العاقلة هي أس من أسس التغيير المحلوم به ان القضايا الاخرى هي التي يجب أن تشغل القلب والعقل: البندُقية، العلم، التقنية، الاعلام الصحيح من أجل القضاء على سياسة التبعية، خارجياً، وسياسة الابادة داخلياً لمحاكمة وادانة أوضاع مهزوزة، قد عرّت هزيمة يونيه زيفها في كل مجال.

ولهـذا قررت ترك العمـل النظري الصرف في مركز الدراسات، واخترت التدريس، لتستطيع أن تنتصر على الهزيمة فيها وفي النفوس والحضورات الشابة التي ستتعامل معها، لتقتلع منها كل أسباب الهزائم، فتقيم حواراً مع ما لها وما عليها من منطلق متبصر بواقعه الاجتماعي والسياسي والثقافي والاقتصادي.

ورجوعاً وراءً قليلاً، فانني ومنذ أول انتاج، كنت قد حاولت عبر القصة، أن أتلمس قشرة الواقع من زاوية رؤية معينة، وفي شكل فني لم يتسم فيه الحدث أو الفعل بالتعقيد، وانما أيضاً بمحاولة إخضاع الواقع للفكر المجرد أحياناً، لكن أيضاً بالانتماء للارض ومحاولة تثبيت الاقدام، لمعايشة الواقع واستنطاق

(١) نظراً لظروف النشر بالمغرب، فقد نشرتها مع مجموعة قصصية تحمل نفس العنوان.

القوى المظلومة فيه، من أجل كشف زيفه وكشف مضمون ووعي مصحوبين بالتزام ما أيضاً.

وكما سبق، ففي محاولتي اخضاع الواقع للفكر المجرد فان ذلك نتيجة لعدم التقاطي للعالم أحياناً بوضوح، وإنما في نمطيته الخانقة، مع كل تلك الضربات القاتلة التي تنزل على الجسد الشعبي سياسياً واقتصادياً وفكرياً واجتماعياً.

لهذا كان الشعور بالاغتراب هو ملجأ ما بشكل من الاشكال، حيث لا قاعدة تكون بدءاً لفعل، يستطيع أن يكون مردوده خلاصاً من الانغمار في الحزن الميتافيزيقي.

ان الغرق في العالم الداخلي يعكس بشكل ما، فداحة هول العالم الخارجي في بناه وعلاقاته ونمطيته ورعب الانظمة فيه، لهذا اهتممت في مرحلة ما، بالتيارات الداخلية حيث يتكثف الشعور وتقل الاحداث دون الاهتمام كثيراً بالتفاصيل المادية. لكن مع ذلك كان الالتزام الحر عندي يقتضي صياغة الجوانب الشخصية مرتبطة بما هو موضوعي، انما مع غياب التركيز على الحالة الشعورية أكثر من الحدث كما هو الشأن إلى حد ما في الرواية الجديدة.

ومما ساعد على ذلك هو انصهار النماذج التي أطرحها في ناري الداخلية، حيث أتبناها لتصبح كأنها قضايا ذاتية ترتبط بما هو موضوعي ليتولد العمل الابداعي دون مسافة بيننا، مما يجعل الانفعالات والابحار داخل الاشياء والقضايا الفكرية ذات التوغل والعمق والرهافة لحد التلاشي، لها تأثير حاسم في المعمار الفني، وبهذا لا يتحرر النص الابداعي من سلطويتي، الشيء الذي لم أحسم فيه بشكل نهائي الى الآن، وذلك بإنجاز عمل ابداعي مستقل، ومتوفر على كل عناصر النجاح.

بالاضافة الى مسببات هذه الهيكلة، فان ايماني بأن الادب يجب أن لا يعكس الواقع بقدر ما يوقظ فينا آخر جديداً وذلك باعادة خلقه من نفس المواد، لكن برؤى جديدة وذلك ما دمنا لا نستطيع أن نتحرر من العالم، بل أن نعطيه عبرنا بحرارة وشوق، ليلج أمن القارىء وسلامه ليشعل في استكانته حريق التغيير، وبذلك يحقق مثل هذا العمل الابداعي موضوعيته.

ان الطبيعة جماد يكتب وجوده من رؤيتنا، هاته الرؤية التي لا يمكن الا أن تكون شخصية، لهذا فكل عمل ابداعي يحمل شارات مبدعه فكراً وشعوراً وبصراً وبصيرة عبر مواقفه من كل القضايا المحلية والقومية والانسانية، وبذلك ينعكس العالم الخارجي غالباً عندي ملتاعاً بضجة، أو همس حرون، باحثاً عن صورته الاخرى غير المشكلة في عالم الواقع، معوضاً عن بعض ما ينقصه من جزئيات الواقع، في الخلفية الفكرية لمثل هذا التناول، رافضاً اللبوس السردي العادي، شاحناً الكلمات بطاقة من الحيوات والتأثير، من أجل تجديد العبارات والكلمات والرؤية. ولهذا فانني استعمل أسلوب الجمل الشعرية القصيرة، تلك الجمل الدالة على معانٍ يمكن بسطها في فقرة أو أكثر، ولكنها عبارة عن طاقات مفجرة للواقع والفكر وأرضيتها، وبذلك فكأن السائر عبر السطور، ليسير فوق أرض دون أمان اطلاقاً، وانما فوق سلسلة من تفجرات متراصة تقتل أمن القارىء، وتدفعه للمشاركة في عملية التهديم والاتمام، حتى مرحلة بناء البديل الصحي.

ان اهمال الوصف الخارجي أعوضه أيضاً ببحث شرس في نفسية الاشخاص مع مرونة التعبير الشعري الموحي بانفعال وتوهج، الى جانب هذا يكون التداعي والمونولوج الداخلي من العناصر الهامة التي تقيم توازناً شبه متكامل بين العالمين الخارجي والداخلي، الشيء الذي لا يجعل من انتاجي أحياناً انعكاساً مضبوطاً لحيوات وأشخاص محددين، وانما هو لقطات لنماذج بشرية تعكس فكرة من الافكار التي تستقى طبعاً من يم الواقع المتلاطم.

وفي هذا السياق، سياق التجريب، الباحث عن بديل للشكل الجاهز، فانني أجهد من أجل أن اتَحرر من البناء المعماري العام، بل وكما اجتهدت في رواية: (الغد والغضب) حيث جمعت روايتين في واحدة، كل واحدة ذات مضمون متفرد، يلتقيان ويبتعدان عبر محور متحرك سلباً وايجاباً، تطرح أولاهما إشكالا فكرياً فلسفياً هو نتيجة تأثير تعتيم الواقع عند مراهقة ذكية تعايش فترة ازدهار الفلسفة الوجودية، وبذلك فهي عبر كل سلسلة الاحداث التي تعايشها ولا تشدها، تبحث عن الارضية ذات المعنى التي تستطيع أن تجيب استفهامها الضخم عن نقطة البدء: أينها؟ في نفس الرواية تكون الصورة الايجابية لطالبة أخرى تستطيع أن توقف وعيها على حركة الواقع، وأن تأخذ منه موقفاً ثم حركة، فكأنها بشكل من الاشكال الوجه الآخر للبطلة السابقة، تلك التي تقول في نفسها مرة: «سلمى، حضوري الثاني»، لكنه الوجه الذي يُبحث عنه عبر كل التخطيات والانجازات والتحطيات والتجريب والابحار أيضاً وراء الظواهر والشكليات،

بينما تنطلق الرواية الثانية بشكل ملتزم متعمق الوعي، مخطط لإنجاز ذلك الوعي عبر ممارسته مع مجموعة من الطلبة، الذين يتطور مفهومهم للواقع، ولمسؤولياتهم اتجاه هذا الواقع، من أجل تغييره عن طريق مشاركة القاعدة في تنويرها ودفعها إلى تبني دورها التاريخي، الى أن تلتقي الروايتان أخيراً بموت الاب (نموذج الماضي المحنط الغير الفاعل) وخروج كل العناصر في حركة جماعية ذات أرضية واقعية ودلالات فكرية: أي في مظاهرة شعبية، ثم تعقبها دعوة الى اجتماع يكون نقطة البدء في التخطيط الفكري والقاعدي للحركة المتخطية للنماذج المطروحة في الروايتين معاً، وإنما لحركة الشارع - الشوارع - عموماً.

ان تعدد الاصوات، وتعدد الارضيات، وتعدد الطروحات، وتعدد النظرات والنظريات، وتعدد زوايا الرؤية والفهم والاخذ، وتعدد الاطروحات وتعدد الابطال، وتداخل الازمنة واختلاف البناء في كل رواية، مع اختلاف المواضيع وتكاملها، هي ما حاولت أن أغير به الشكلية المتداولة في البناء الروائي. ففي الوقت الذي حاولت فيه هاته التعددية، فانني رغبت في تجميع أكثر ما يمكن من الواقع، الاستحواذ عليه وسجنه في بحبوحة الكلمات، لأعطي أكبر عدد من الشرائح الاجتماعية

والفكرية التي تعكس مرحلة تاريخية معينة.

لهذا فالبطل عندي أحياناً يثور ضد التأطير. فليس هو النموذج، أو النماذج المتعددة، ولكنه تلك الحركة المضطربة والمستقرة في آن واحد، التي تُكسب استمرارية العمل الابداعي خاصية الحياة في فوضاها المنظمة ونظامها الفوضوي، الذي يعكس أيضاً أحاسيس العصر في تناقضاتها وعدميتها وصراعاتها واحتياجاتها واحزانها وتطلعاتها وجدواها مسجلاً للحقائق التي يراها الفنان ولو أنها غير متوافقة مع كل أشياء العالم، لأنه أي الفنان، هو سيد إبداعه، ومن ثم فهو المسؤول وحده عن نجاح أو عدم نجاح ما أراد ابلاغه من أجل البحث عن رعشة كل مخاض مستقبلي.

ومع ذلك، فليس نجاحه أو عدمه في هذا التجاوز هو السلسلة النهائية في حلقة التجريب. ان عملية الخلق أساساً تعني التجاوز. تجاوز ليس المحقق فحسب، بل المحلوم به أيضاً، في سلسلة اللهاث الدائب عن الآتي: بناء ومضموناً. وبذلك فان المبدع يقع أحياناً في إشكال بين أناه المبدعة وبينه كشخص، ثم بين ما يجب أن يعكسه كشخص نابع من الواقع أي كمنتج، وبين عطاء آخر يعكس عالماً ليس عالم الكثرة: لكنه مع ذلك مطالب باحداث التوازن الضروري بين الواقع والتخيل، بين الموضوعي والفكري المجرد، بين الآني واللانهائي.

ان من اشكالات اجتهاد المبدع أيضاً، اقتناعه هو أو غيره بمدى خدمة مسيرته للتحولات الاجتماعية. فهل من الضروري، وفق إشكاليات واقعنا المتعددة، الاتيان بعالم منتظم يكون مطمحاً لواقعنا، أو يجب خلخلة كل البنى والاشكالات وتفجير كل قائم شكلا ومحتوى من أجل نسف كل توازٍ؟

ان رصد التحولات وحمولات المستقبل وتاريخ الابادة المشرعة في وجه مجتمعاتنا سواء من الامبريالية الداخلية أو الخارجية، يضع المبدع في الواجهة ليكسر صلابة القيود عن خطو الجموع المنتظر، وبذلك فان دوره ريادي، أي يجب أن لا يتعقب مخاض الواقع وجدليته ليسجلها فحسب، بل أن يساهم أساساً في صنعها.

كما أن في داخل المبدأ تتصارع السماوات والارضين لتجعله يتصل وينفصل بالجدي والعدمي في آن، نتيجة احتياره الأرعن أمام جبروت الكون وأسرار الوجود اللامتناهي التي ترميه في الوحدة واليتم، باحثاً عن الرضى واليقين... وأخيراً وبعد كل ما تقدم: بقي لي استفهامان أساسيان، هما:

أولاً: هل وفقت في ما أزمعت الامر عليه؟ هل عكست تجربتي الروائية (وكذا القصصية) مفهوماً للواقع وللعالم؟. هل تعاملت تعاملاً فكرياً مع أحداث واقعية؟ هل استطاعت كتابتي أن ترهص بالتحركات السفلية للقاعدة التي هي الرحم الخصب للفكر والحركة؟ هل زاوجت والى حد ما بين الفن والحدث؟ هل فجرت صرخة بعيدة المنطلق طويلة الصدى ضد هذا الاندحار الإبادي الذي يسحقنا داخلياً وخارجياً؟ هل عَرَّيْتُ هموماً تاريخية وأخرى فكرية؟ هل أسهمت في تحطيم البناء التقليدي وذلك بمحاولتي تجاوز النمطية السردية والبطل العادي وكذا التسلسل والشكل النمطي؟.

أكيداً أنني حاولت.. لكن هل نجحت أم لا؟ ذلك ما لا أستطيع الاجابة عنه.

الاستفهام الثاني الذي لا أتحرر منه أبداً:

ذلك:هل الكتابةُ، في مثل واقعنا العربي ترف أم ضرورة؟ اذ رغم أن علاقتي بالكتابة أساساً وبدءاً كانت هي تبرير الوجود على الصعيد الذاتي، والمشاركة في التغيير على الصعيد الموضوعي، إلا أن الامية المتسلطة على الساحة العربية من جهة، وانسحاقنا بالهزائم المتعددة أمام فلسطين الصغيرة والكبيرة (الوطن العربي كله) فلسطين الذات وفلسطين الاعماق أيضاً، بكل ما تشكله من أبطال خيانتها محلياً وقومياً ودولياً، فانني لا أقتنع بالتبرير الذي انطلقت به أولاً في أول عناق لي حميمي بالكلمة، انني لم أعد قانعة بأن الكلمة قصصاً ورواية وشعراً هي سلاح التغيير فحسب، وانما في ربط الفعل بالكلمة ربطاً جدلياً يجعل للفعل الثوري المرتقب قاعدة فكرية ثورية.

ملامح تجربتي الروائية

عبد الحكيم قاسم

أتصور أن ذلك الجدل المحتدم بين الواقع والحلم هو اللحظة الأولى التي تتولد منها شرارة الكتابة، وأتصور أن ذلك الجدل المولد لشرارة الخلق لا بد كائن خلف كل مقدرة إبداعية في أي لون من ألوان الابداع الفني.

هذا الجدل عندي كان بين عالمين؛ الاول قاهر لكنه واقع فهو ضرورة، والثاني ملاذ، لكنه مهرب فهو حلم. ولقد كان التعرف الأول على الحياة صارماً، إذْ تحققت من قبح وحزاوة وتعقيد الضرورة، فهي معطى له سمات حضرية. وتحققت من هرم وتهالك ومحدودية الملاذ، فهو معطى له سمات سلفية ريفية. ثم بدأت أتعامل مع حتمية الثعلب بين العالمين، بين قريتي حيث ولدت ونشأت، وبين المدينة حيث أتعلم ثم أعمل.

كان قدري أن تحملني القطر من قريتي، من الأجواء الفسقية البطيئة الايقاع الموصولة بالأعلى حتى السماء، وبالأسفل حتى أول الزمن والتاريخ. تحملني القطر إلى المدينة، إلى وقدة الضوء حتى افتضاح حنايا الضمير، والصخب حتى ما يسمع همس الروح، تخبطني اللوعة والاغتراب، أسرع عائداً إلى ملاذي. هناك في القرية أجد أنه على لساني لحن من رطانة المدينة، بل وفي قلبي شيء مما تجدف به. أكون مرة أخرى غريباً. أكتشف أن صلصلة حديد القطار في القضبان هو قدري أنا، هو صوت داخلي أنا. هو خلاسيتي وانقسام ولائي.

لكنني رأيت أن غربتي ليست قدري أنا فقط، بل قدر كل من رأيت وعرفت من زمان رحلة القطار، بل قدر ناسي جميعهم. وأننا تحملنا القطر الدائبة في كدح لا يكل على أرض مصر في رحلة عذاب بين جحيم الواقع المروع ولا جدوى الحلم المستحيل. وأننا في ترحلنا هذا دائخون مخبوطون يسهل قيادنا، يسهل أن يقال لنا، وأن يقال علينا. ونحن ننظر مفتوحي العيون بلهاء.

علمت أن نجاتي أن يعلو صوت داخلي على عنف هذه الضجة. فهي لحظة تجاسرت فيها على أن أسأل لماذا؟ وهي لحظة لا يراها الانسان - في تصوري - إلا ببصيرة سياسية، واسمحوا لي أن أستبق السطور وأقول أنه لا يوجد فن دون عقيدة سياسية، هذا إذا ما رأينا في السياسة شيئاً أشمل من حمل بطاقة حزب، القبول والانضواء، الرفض والتظاهر، أو أي لون آخر من ألوان الممارسات السياسية المعتادة واللازمة، والتي قد أمارسها أنا كانسان مسئول عن إنسانيتي وعن إنتمائي لوطني.

كان مدخلي إلى الفن إذن لحظة واجهت فيها هذا الانقسام في ذاتي مواجهة متمردة عليه. ولا أقصد بالفن هنا مجرد الجلوس إلى طاولتي ساعات محددة أنجز فيها كتاباً، إنما أقصد حياة كاملة تكون لحظات الكتابة فيها ثمرتها القريبة. فانني أحيا وأنشط وأضطرب مع الناس فيما يضطربون وأجد أن ثمة خلف ذلك كله نية مخبوءة تحركني إلى جمع مادة جيدة لكتاب جيد.

والفن بهذا يكون أداة تعرف. بدأت أعيد اكتشاف عالمي وأنا أملك قلباً وبصراً وبصيرة. وبدأت أعيش المحنة متجددة في كل لحظة. إن ذلك الانقسام وارد على كل شيء. وأن الناس يغرقون حيرتهم وتمزقهم في ضجة مجنونة لا تتردد ولا تتريث لتعقل. مكبرات الصوت تحمل الآذان والمواعظ والخطب السياسية والبلاغة اللغوية. المواصلات الخربة أداة لبث الرعب أكثر مما هي لتوصيل الناس. الماكينات العتيقة تنتج الضجة وتفرز العادم والأخطاء والصدفة والحوادث أكثر مما تنتج شيئاً نافعاً. وبرغم هذه الضجة كان عليَّ ان استخلص إمكانية العلم بالعالم المحيط علماً يعين على الاختيار. ثم إذا كان الاختيار كان الالتزام بهذا الاختيار التزاماً لا ينفي عن الاختيار ارتباطه الجدلي بالعالم يتغير معه ويتطور معه في حيوية.

ولقد رأيت أن الواقع والحلم في عالمي نقيضان في مركبة سمتها الأساسية العجز والقصور. من حيث أن الحلم في عالمي هو تشبث بالمستحيل ناشيء عن اليأس من الواقع. وممارسة الواقع يشلها التحذر الناشيء عن التشبث بحلم مستحيل. ووجود النقيضان بهذا الوصف معاً لا يخلق إلا مركبة سمتها الأساسية العجز.

لكن انحيازاً إلى الواقع ورفضاً للحلم كان لدي منذ البدء وهو ينمو ويضطرد رغم بشاعة الواقع وزيادة تعقيده وتخلفه كل يوم. وهو انحياز وارد على كل شيء حتى ملامح الوجوه وأنماط السلوك

وجرس الكلمات وتراكيب الجمل وتطور الحدث ومصائر أقدار الشخصيات في العمل الفني والجو العام الذي يحيط بهم وذلك الايقاع البعيد الغور الذي يسمع في الخلفية البعيدة وفي لون الأفق الذي يرى في الأمام بعيداً وفي درجة الضوء فيه.

وأقول عن هذا الانحياز أنه وجهني إلى منابع محددة للتجريب وإلى طريقة محددة لتلقي التجربة وإلى منهاج خاص في صياغة ما تلقّيته من تجارب وأنه شكل مزاجي الخاص في الانفعال بتجاربي وأنه أمدني بالعدد. والأدوات والخطة لكي أحول انفعالي إلى موقف ثابت منفصل عني... هو الكتاب.

بازدياد وعيي بذاتي وبالحياة من حولي عرفت أن انحيازي هذا لم يسقط عليَّ من السماء ولم أوت به نبوة. إن الحقيقة البشرية حقيقة إيجابية. وأن ناسي في حقيقتهم يرفضون هذا الانقسام والتمزق وأن في لحظات الثورة في تاريخنا نجحت الجماهير في أن تعلي ذواتها عن هذه السلبية والانحطاط. وأن تتألق في التصدي للواقع بجدية غير مخدرة. وأن تضع الحلم، أي الماضي السلفي، في مكانه الحقيقي، لا كمهرب وملاذ، بل كقدرة تضاف لمضاعفة الايجابية في التصدي للواقع. وأنه في عصور النكسة والانحطاط يسيطر مرة أخرى هذا التمزق لكن دون أن تعود الجماهير القهقرى إلى ذات النقطة التي بدأت منها أبداً.

وأن دور السلطة الزمنية والدينية في مجتمعنا هو محاربة الثورة بادامة انقسام وجدان الجماهير. هي في ذلك تمارس دجلا يتراوح بين رشوة هذا النزوع إلى الحلم وبين التظاهر بمحاولة التغلب على مرارة الواقع. أو يتقلب بين اليأس من استحالة الحلم وبين كراهية الضرورة التي تملي حتمية مواجهة الواقع.

ولحظة ميلاد الكاتب تعني لحظة ميلاد موقف معارض للسلطة في عالمنا إذا ما وضع الكاتب يده على ذلك العنصر المتميز في البشر الذين يعيش قضية الكتابة عنهم ألا وهو إصرار هؤلاء الناس على أن يعيشوا واقعهم وأن ينتصروا عليه وألا ينصرفوا عنه هروباً منه إلى ملاذ حلمي سلفي أو ديني. وأن الماضي هو جزء هام وحيوي من الحاضر يثريه ويعممه ويوسع آفاقه لا يخصيه ويكبله ويقعده.

وقد حاولت أن أقدم ذلك العنصر من الناس، أي أن أصور وعيهم هم وانحيازهم هم وتمردهم هم لا أن أركب وعيي أنا على واقعهم في تكوين وعظي علوي شائه.

ولأضرب على ذلك مثلاً من قصتي الطويلة المهدي التي نشرت في السفير البيروتية في يوليو ١٩٧٨ حين أقبل الناس الفقراء من أهالي محلة الجياد على المعلم عوض الله الذي أجبرته الجماعة الدينية في البلد بكل الوسائل على إشهار إسلامه – يقبلون يده باعتباره قديساً، الحقيقة الأعمق في القصة أنهم لم يروا فيه كافراً هدي إلى الاسلام، بل بشراً رأوا على وجهه مقاومته لهذا الواقع حتى يكاد يقع ميتاً، والمهدي في هلوسته لم ير فيهم جمهوراً مسلماً فرحاً بدخوله الاسلام بل شعب كنيسة قريته الذي ما زال يبكي صلب المسيح وهذا يتأتى من أنني أحاول أن ألتصق بواقع الناس التصاقاً حميماً حتى معرفته معرفة تامة ولو كانت هذه المعرفة تقتضي فك هذا الواقع وإعادة تركيبه لاستكناه كل أسراره واكتشاف عجزه وتكبله بالحلم السلفي.

من ناحية أخرى أحاول الالتصاق بهذا الحلم السلفي والاقتراب منه بلغته وأسراره وطقوسه ورؤية صورة الواقع القاهر فيه، أي باعتباره حلم كابوس مشوه لواقع قبيح بشع.

ومن هذين الجانبين أدع الانحياز الذي أعرفه لدى الناس يظهر ظهوراً طبيعياً لا أركب على الحدث وعيي أنا الذي حصلته نتيجة خبرتي بحياة هؤلاء البشر الذين أعيش قضية الكتابة عنهم.

وإذا كنت أرفض أن تكون كتابتي وعظا من أعلى فانني لا أوجه خطابي للذين أكتب لهم وأكتب عنهم، بل إن هذا الخطاب قد يصادف غير المعنيين بقدر ما يحيد عمن هم مدار القضية.

الأمر أن مثل هذا التقسيم هو في الحقيقة شيء توضيحي وتعليمي. فالمجتمع رغم انتسابه لطبقات وفئات وتجمعات هو في نهاية الأمر حقيقة متجانسة، تجانسها يرجع على الأقل إلى الوجود معاً في مكان زمناً طويلاً. وهذا التجانس ينعكس فيما يمكن أن نسميه ضمير هذا المجتمع وأنا ككاتب جزء من هذا الضمير الذي له تجانسه ككل رغم أن التنافر بين أجزائه قد يكون عميقاً عمق الفروق بين الفقراء والأثرياء في مجتمعنا. فانا لا أكتب لأحشد الجماهير للثورة، بل أكتب لتكون كتابتي مساهمة في إجراء تحوير في ضمير المجتمع حتى يكون عكساً أقرب للصحة لواقع أن فيه أكثر من ٩٠٪ يعيشون أدنى من الكفاف.

على أن الطبقات الشعبية في مجتمعنا ليست بسبب الأمية تكويناً مصمتاً لا تنفذ فيه إشعاعات جهود الكتاب الشرفاء. هذا تصور لقضية الأمية يعتمد في المحل الأول على مراجع أوربية ترى الأمية من خلال خبرتها بمجتمعاتها وقلة خبرتها بمجتمعاتنا. الأمي في المجتمع المتقدم صناعياً – والذي تكون معرفة القراءة والكتابة فيه ضرورة حياتية – هو شخص خارج على المجتمع بسبب نقص عقلي أو جسدي.

في مجتمعاتنا ليست معرفة القراءة والكتابة ضرورة حياتية، وقد يتقدم الأمي في مراقي التطور الاجتماعي صعداً. هذا إلى أنه لم يختر أن يكون أمياً بل فرض عليه هذا وبقي شوقه لأن يعرف قائماً. لذلك توجد دائرة المستمعين والراوي. وتوجد ما تزال الكتب الشعبية والسير والمناقب التي يتلقاها هؤلاء الناس والتي هي أعمق انسانياً من الصحافة الدارجة وروايات الجنس والجريمة التي يقرؤها الناس في أوربا. هذه الدوائر القارئة المتلقية عندنا وإن لم تقرأ كتبنا إلا أنها حساسة للتغير الذي يطرأ على ضمير المجتمع لارتباطها به ببصيرتها لا ببصرها.

فأنا لا أكتب لهؤلاء الناس مباشرة وإن كنت أتصور أن كتابتي رصيد في حسابهم ولكن لا أفتعل أسلوباً معقداً – كما روى عن أدونيس هنا – يأساً منهم، كما أنني لا أتعمد أسلوباً سهلاً لأصل لأوسع دوائر القراء، بل اللغة عندي جزء من تجربتي الفنية تنمو طبيعياً دون تكلف أو تعمد.